
Historia del jazz / Ted Gioia
Lectulandia

Músico e historiador, Ted Gioia une en *Historia del jazz* los conocimientos del erudito con las virtudes expresivas del divulgador entusiasta para componer el más completo panorama de este género: desde su prehistoria y la temprana africanización de la música americana, hasta las semblanzas de las grandes figuras del siglo XX y de los distintos estilos y geografías.

Una autorizada obra de investigación que, sin embargo, no escatima el placer de las palabras.

Esta edición especial diseñada por Ena Cardenal de la Nuez aspira a converirse en un objeto fetiche para los amantes del *jazz*.

Lectulandia

Ted Gioia

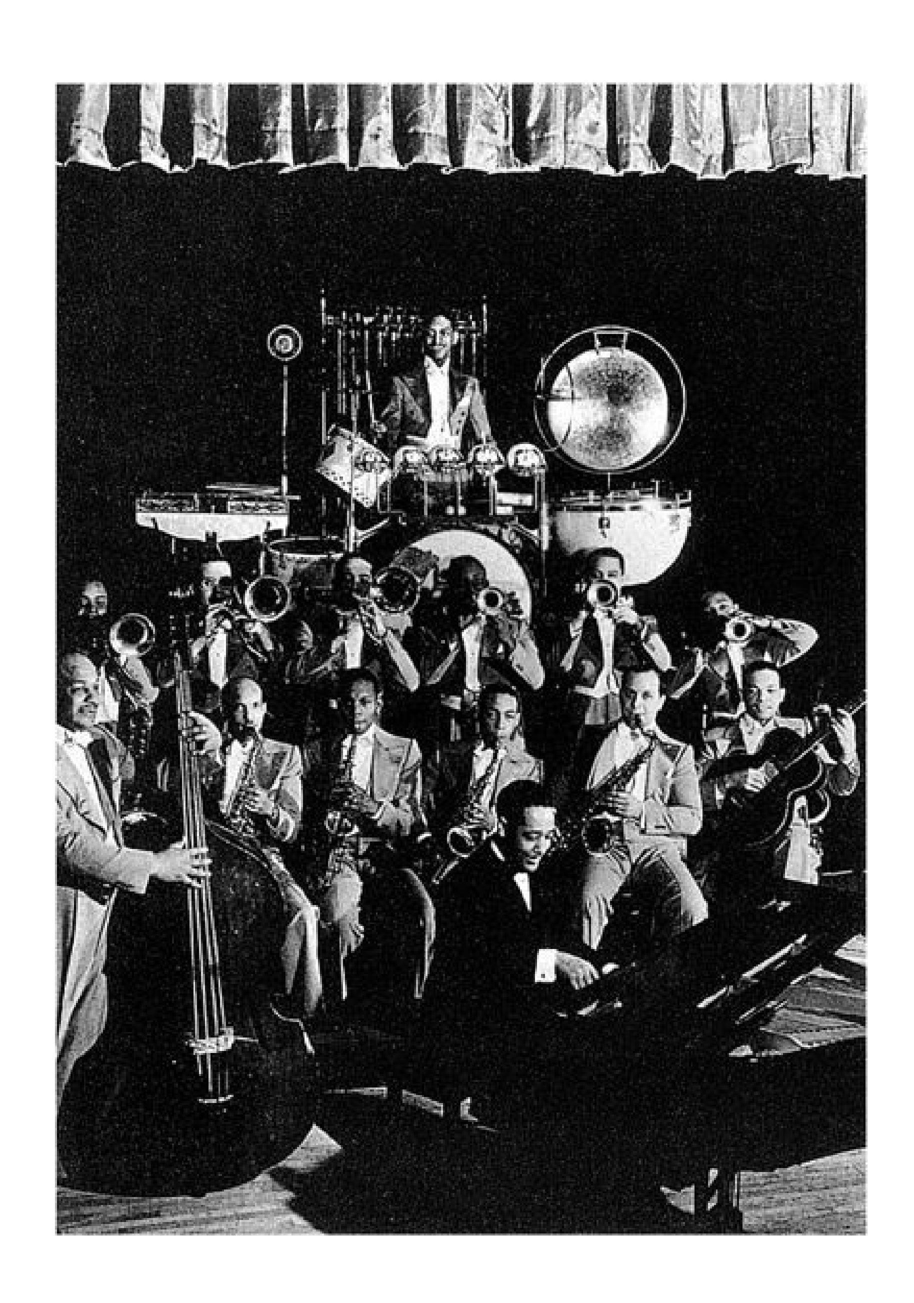
Historia del jazz

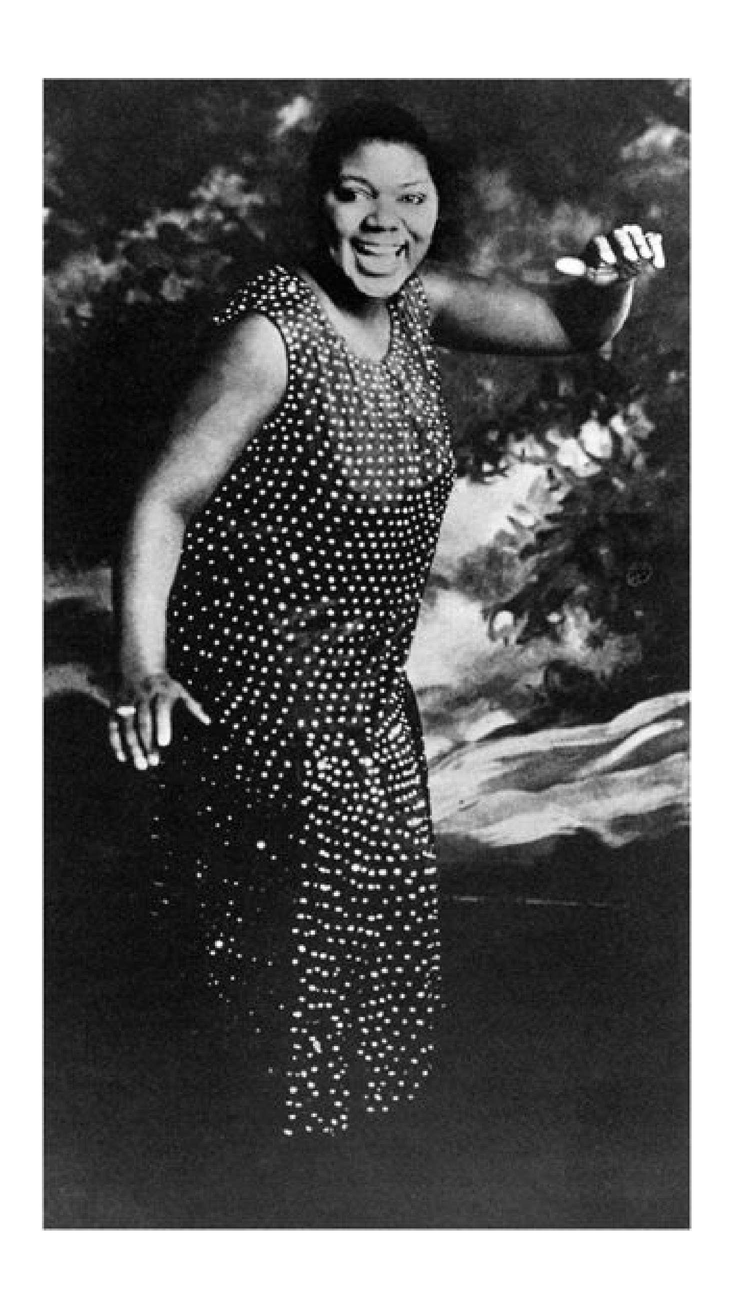
ePub r1.0
Titivillus 16.03.16

Título original: *The History of Jazz*
Ted Gioia, 1997
Traducción: Jaime Siles
Diseño: Ena Cardenal de la Nuez

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

A mi esposa, Tara





I
LA PREHISTORIA DEL JAZZ

LA AFRICANIZACIÓN DE LA MÚSICA AMERICANA

Un anciano negro está sentado a horcajadas sobre un gran tambor cilíndrico. Empleando los dedos y el borde de la mano golpea repetidamente el extremo del tambor, que tiene unos treinta centímetros de diámetro y está hecho probablemente con una piel de animal: produce una palpitante pulsación mediante golpes rápidos y secos. Otro percusionista, con su instrumento entre las rodillas, se le une con idéntico *staccato*. Un tercer hombre de color, sentado en el suelo, puntea un instrumento de cuerda, a cuyo cuerpo se ha dado forma toscamente a partir de una calabaza. Otra calabaza se ha convertido en un tambor improvisado, y una mujer lo golpea con dos palillos cortos. Una voz canta, y enseguida se le unen otras. Este toma y daca musical es acompañado de una danza aparentemente contradictoria, un jeroglífico móvil que por un lado parece informal y espontáneo mientras que en un examen más atento revela un carácter ritual y preciso. Es un baile de enormes proporciones. Una densa masa de cuerpos de piel oscura forma grupos circulares: quinientos, seiscientos o más individuos se mueven al compás de las pulsaciones de la música; unos se balancean suavemente, y otros golpean agresivamente el suelo con los pies. Un grupo de mujeres empieza a cantar.

Esta escena podría desarrollarse en África. Pero en realidad se trata de la Nueva Orleans del siglo XIX. Algunos testimonios dispersos nos proporcionan detalles fascinantes acerca de estas danzas de esclavos, que tenían lugar en un lugar conocido como Congo Square (Plaza del Congo, ubicación aproximada del actual Louis Armstrong Park): quizá no haya documentos más fascinantes acerca de la historia de la música afroamericana. El notable arquitecto Benjamin Latrobe presenció una de estas danzas colectivas el 21 de febrero de 1819, y no sólo nos dejó una gráfica descripción del acontecimiento, sino que también realizó varios bocetos de los instrumentos utilizados. Estos dibujos confirman que en torno a 1819 los músicos de Congo Square tocaban unos instrumentos de percusión y cuerda prácticamente idénticos a los instrumentos característicos de la música indígena africana. Documentos posteriores añaden datos a nuestro conocimiento de las danzas públicas de esclavos celebradas en Nueva Orleans, pero aun así dejan bastantes preguntas sin respuesta; algunas cuestiones podrán ser esclarecidas por la investigación histórica,

pero es posible que otras nunca reciban respuesta. En cualquier caso hay algo claro. Aunque hoy tendamos a ver la intersección de las corrientes musicales euroamericana y africana como un fenómeno teórico y casi metafísico, estas descripciones de las danzas de Congo Square nos presentan un momento y un lugar reales, la transferencia efectiva de un ritual enteramente africano a las tierras del Nuevo Mundo.

La danza en sí, con sus grupos de personas en movimiento circular (con un diámetro máximo de tres metros), remite a una de las ceremonias rituales más extendidas en África. Este movimiento rotatorio, contrario a las agujas del reloj, ha sido observado por los etnógrafos en diferentes partes del continente y bajo diversas formas. En la América de habla inglesa esta danza recibió el nombre de *ring shout*, y su aparición en Nueva Orleans es sólo uno de los muchos casos documentados. Esta tradición se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX: John y Alan Lomax grabaron un *ring shout* en Luisiana para la Biblioteca del Congreso en 1934, y asistieron a otros en Texas, Georgia y las Bahamas. Aún en los años cincuenta el estudioso del jazz Marshall Stearns presenció ejemplos inequívocos de *ring shout* en Carolina del Sur.

Desde luego, las danzas de Congo Square no perduraron tanto. Las fuentes tradicionales indican que, tras ser interrumpidas durante la Guerra Civil, siguieron siendo practicadas hasta alrededor de 1885. Esta cronología parece indicar que su desaparición prácticamente coincidió con el surgimiento en Nueva Orleans de los primeros grupos de jazz. Sólo algunas investigaciones recientes postulan una interrupción anterior de esta práctica, probablemente antes de 1870, aunque las danzas pudieron haber continuado por un tiempo en reuniones privadas[1]. En cualquier caso, este ritual africano trasplantado prolongó su existencia en la memoria colectiva y en la historia oral de la comunidad negra de la ciudad, incluidos aquéllos que eran demasiado jóvenes como para haber participado. Estos recuerdos dieron forma a la imagen que los intérpretes de jazz tenían de sí mismos, su percepción de lo que significaba ser un músico afroamericano. «Mi abuelo es más o menos mi recuerdo más remoto», escribió el renombrado clarinetista y saxofonista de Nueva Orleans Sidney Bechet en su autobiografía, *Treat it Gentle*. «Cuando los esclavos se reunían los domingos, sus días libres, él tocaba los tambores en la plaza Congo Square, se llamaba. […] Él era un músico: nadie tenía que explicarle ni las notas, ni el sentimiento ni el ritmo. Todo eso ya estaba en él: de eso estaba seguro»[2].

A la vista de Congo Square, Buddy Bolden, considerado por la leyenda y por algunos testimonios sueltos el primer músico de jazz, tocaba con su banda pionera en el Globe Hall. Pero esta proximidad geográfica no nos debe llevar a engaño: el abismo cultural entre estos dos tipos de música es inconmensurable. En el momento en que Bolden y Bechet empezaron a tocar jazz, la americanización de la música africana ya se había iniciado, en un proceso sinérgico que examinaremos en detalle y de forma recurrente en las páginas siguientes. Los antropólogos llaman sincretismo a este proceso: se trata de la mezcla de elementos culturales que anteriormente existían por separado. Esta dinámica, tan consustancial al jazz, sigue ejerciendo una

importante influencia incluso en nuestra época, en la que los estilos de interpretación afroamericanos se combinan a la perfección con músicas de otras culturas: europeas, asiáticas, latinoamericanas y, completando el círculo, también africanas.

La mezcla entre la cultura africana y la europea, desde luego, se inició mucho antes que las danzas de los esclavos de Congo Square; en realidad tuvo lugar al menos mil años antes de la fundación de Nueva Orleans en el año 1718. La cuestión de la influencia africana en la antigua cultura europea se ha convertido en materia de acalorados debates en los últimos años, en buena parte centrados en consideraciones metodológicas y teóricas más bien arcanas. Pero vuelve a ocurrir que los escrupulosos estudiosos de la historia no necesitan basarse en análisis abstractos para descubrir antiguas fusiones culturales entre corrientes africanas y europeas. La conquista norteafricana de la península Ibérica en el siglo VIII tuvo un impacto tangible en Europa, perceptible aún en las características de la arquitectura, pintura y música españolas. Si Carlos Martel no hubiese repelido a las fuerzas árabes en la batalla de Tours en el año 732, este estilizado sincretismo cultural se podría haber convertido en una fuerza paneuropea. De no haber sido por «el genio y la fortuna» de este hombre, escribe Gibbon en su *Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano*, la flota arábiga «podría haber navegado sin entablar batalla hasta la desembocadura del Támesis», y «el Corán se enseñaría hoy en las aulas de Oxford»[3].

Lo cierto es que la incorporación de las corrientes africanas hacia las grandes tendencias de la cultura occidental tardó mucho más en producirse, en buena parte espoleada por derrotas más que por conquistas: no llegó a bordo de flotas triunfales que derrotasen a las potencias continentales, sino mediante el funesto comercio de los barcos de esclavos que zarpaban hacia el Nuevo Mundo. No obstante, las huellas de la antigua incursión árabe pudieron cimentar el florecimiento del jazz afroamericano más de mil años después. ¿Será simple coincidencia que esta misma mezcolanza de influencias españolas, francesas y africanas estuviese presente en el nacimiento del jazz en Nueva Orleans? Quizá se deba a este importante legado árabe el hecho de que las culturas iberoamericanas hayan sido continuamente receptivas a nuevas influencias africanas. No en vano, y tan sólo en el ámbito de la música, el número de híbridos felices entre lo africano y lo latinoamericano (la salsa, el calipso, la samba, la cumbia, etc.) es tal que inevitablemente hemos de especular con que estas dos culturas conserven una atracción magnética residual, una persistente afinidad debida a esta fertilización mutua original. Quizá este enrevesado capítulo de la historia occidental nos proporcione la clave de la enigmática afirmación de Jelly Roll Morton, el músico pionero de Nueva Orleans, según la cual «si no se consigue poner dejos españoles en las melodías nunca se tendrá lo que yo llamo el aliño adecuado para el jazz»[4]. Hacia la época en que nació Morton, una enorme banda de caballería mexicana ofrecía a diario conciertos gratuitos en el Mexican Pavilion como parte de la Exposición Mundial Centenaria del Algodón celebrada en Nueva Orleans en

1884-1885. La tienda de música Hart, en Canal Street, publicó más de ochenta composiciones mexicanas durante este período, influyendo a los instrumentistas locales y aportando otro eslabón a la compleja historia que entrelaza los estilos musicales latinoamericanos y afroamericanos. Más allá de su impacto puramente musicológico, la cultura latina y católica, cuya influencia impregnaba la Nueva Orleans del siglo XIX, favoreció y alimentó el desarrollo de la música de jazz. Esta cultura, que tenía sus propias huellas de discriminación, era mucho más tolerante a la hora de aceptar híbridos sociales heterodoxos que la sociedad anglosajona y protestante, cuyos valores dominaban en otras partes del Nuevo Mundo. Por expresarlo con sencillez, la música y los bailes de Congo Square no habrían sido permitidos en las colonias más anglificadas de Norteamérica.

Menos de medio siglo después de la fundación de la ciudad, en 1764, Nueva Orleans fue cedida por Francia a España. En 1800 Napoleón forzó la devolución a Francia, pero esta nueva etapa francesa sólo duró tres años, al cabo de los cuales la ciudad pasó a los Estados Unidos como parte de la compra de Louisiana. En consecuencia, los colonos franceses y españoles desempeñaron un papel decisivo, si bien los procedentes de Alemania, Italia, Inglaterra, Irlanda y Escocia también contribuyeron sustancialmente a la cultura local. Los habitantes negros de la ciudad no eran menos diversos: muchos habían sido traídos directamente de diversas partes de África, algunos habían nacido en América y otros llegaron a los Estados Unidos tras pasar por el Caribe. El malestar social de La Española fue para Nueva Orleans una fuente especialmente importante de inmigrantes, tanto blancos como negros: sólo en 1808, seis mil refugiados de la revolución haitiana llegaron a la ciudad tras ser obligados a abandonar Cuba. La amalgama resultante, una exótica mezcla de elementos europeos, caribeños, africanos y norteamericanos, hizo de Louisiana todo un crisol étnico, posiblemente el de mayor efervescencia de todo el siglo XIX. Esta ensalada de culturas serviría también como caldo de cultivo para muchos otros de los grandes híbridos musicales modernos; no sólo el jazz, sino también el cajun, el zydeco, el blues y otros estilos nuevos florecieron gracias a esta atmósfera permisiva. En este clima húmedo y cálido se suavizaron gradualmente los nítidos límites entre las culturas, hasta el punto de desaparecer. Actualmente los habitantes de Nueva Orleans de ascendencia irlandesa celebran el día de San Patricio desfilando en una tradicional y festiva *second line* afroamericana, y ninguno de los habitantes de la ciudad se sorprende en lo más mínimo. Los bailes de máscaras del Mardi Gras son un perfecto símbolo de la ciudad, en la que los artefactos culturales más familiares aparecen bajo el aspecto más inverosímil.

Pero en esta sociedad las corrientes creativas más poderosas procedían de la clase inferior afroamericana. ¿Debe sorprendernos este hecho? El papel «especial» del músico como esclavo, lunático, marginado o paria cuenta con una tradición que se remonta hasta tiempos antiguos. Aún en el siglo XX algunas culturas mantenían prohibiciones religiosas relativas a la «impureza» del hecho de que los fieles

comieran en la misma mesa que los músicos. Pero el papel del trabajo de los esclavos en la producción del canto afroamericano representa un capítulo especialmente triste en esta melancólica historia. La presencia de africanos en el Nuevo Mundo, cuyo primer caso documentado encontramos en Jamestown en 1619, antecedió en un año la llegada de los Padres Peregrinos. En el año 1807 cuatrocientos mil nativos africanos habían sido llevados a América[5], la mayoría de ellos desde el África occidental. Arrancados de su tierra por la fuerza, privados de su libertad y bruscamente apartados del tejido social que había estructurado su vida, estos americanos transplantados se aferraban con tanto más fervor a aquellos elementos de su cultura que les era posible traer de África. La música y los relatos tradicionales eran los elementos más resistentes al traslado, pues permanecían aun cuando se hubiera perdido la familia, el hogar y las posesiones.

En este contexto, la decisión de la ciudad de Nueva Orleans de fijar en 1817 un lugar oficial para las danzas de los esclavos llama la atención como un gran ejemplo de tolerancia. En otros lugares los elementos africanos de la música de los esclavos fueron rechazados o incluso explícitamente suprimidos. Durante la rebelión de Stono de 1739 los tambores habían sido empleados para dar la señal de un ataque contra la población blanca. Preocupado por impedir nuevas sublevaciones, el Estado de Carolina del Sur prohibió a los esclavos el uso de tambores. El código de esclavitud de Georgia iba más allá al prohibir no sólo los tambores sino también los cuernos o trompas y demás instrumentos de gran resonancia. Las organizaciones religiosas también participaron en el intento de controlar los elementos africanos de la música de los esclavos. Los *Hymns and Spiritual Songs* del doctor Isaac Watts, publicados en varias ediciones coloniales a principios del siglo XVIII, se utilizaban a menudo con el fin de «convertir» a los afroamericanos a ejemplos más edificantes de música occidental.

Afortunadamente para nosotros, estos intentos tuvieron poco éxito. De hecho, en muchos casos tuvo lugar el efecto contrario del deseado: las formas expresivas europeas se vieron transformadas y enriquecidas por la tradición africana en la que eran injertadas. Alan Lomax, el gran pionero en el estudio y preservación de la música afroamericana, escribe:

> Los negros habían africanizado los salmos hasta tal punto que muchos observadores describían los himnos de iglesia negros como una misteriosa música africana. En primer lugar prolongaban y hacían vibrar hasta tal punto los textos de los himnos que sólo un ángel podría descifrar lo que se cantaba. No obstante, en lugar de cantar en un particular unísono o heterofonía, mezclaban sus voces en grandes y unificadas corrientes de voz. Surgía un tipo de armonía sorprendente, en la que cada cantante ejecutaba variantes de una melodía en su correspondiente tesitura, y sin embargo todos estos ornamentos

> contribuían a crear una polifonía de líneas continuamente cambiantes que se elevaban como las algas con el movimiento de las olas o las ramas de un árbol al recibir un fuerte viento. Los expertos han tratado en vano de transcribir esta especie de polifonía fluvial. Surge de un grupo en el que todos los cantantes pueden improvisar juntos, aportando cada uno algo personal a un constante efecto colectivo, una práctica habitual en las tradiciones africana y afroamericana. El resultado es una música tan poderosa y original como el jazz, pero profundamente melancólica, pues es un canto surgido de gentes que vivían serias dificultades[6].

Esta capacidad africana de transformar la tradición compositiva europea y asimilar al mismo tiempo algunos de sus elementos es quizá la fuerza evolutiva más notable y poderosa de la historia musical moderna. Son legión los géneros musicales en los que hallamos las huellas de su influencia. Se trata, por citar sólo algunos, del gospel, los espirituales, el soul, el rap, las canciones de los minstrels, los musicales de Broadway, el ragtime, el jazz, el blues, el rhythm and blues, el rock, la samba, el reggae, la salsa, la cumbia, el calipso e incluso algunas músicas operísticas y sinfónicas contemporáneas.

La historia del jazz está estrechamente vinculada a muchos de estos géneros híbridos; determinar sus diferentes genealogías puede ser una tarea desalentadora por su complejidad. Por ejemplo, los *minstrel shows*, surgidos en las décadas anteriores a la Guerra Civil, eran ofrecidos por intérpretes blancos que, con la cara pintada de negro, imitaban la música, la danza y la cultura de la población esclava, ridiculizándolas las más veces. A menudo el autor de estas canciones tenía en realidad un considerable desconocimiento de la música de los negros del Sur. Un número sorprendente de estos compositores procedían del noreste del país, y el más célebre compositor de canciones influidas por el género, Stephen Foster, creó una poderosa y romántica imagen de la vida popular del Sur, pese a que su experiencia allí se limitaba a un breve interludio que pasó en Kentucky y un único viaje por el Mississippi hasta Nueva Orleans[7]. Generaciones posteriores de artistas negros, influidas por la popularidad que alcanzaron estas evocaciones de segunda mano de su propia cultura, imitaron a su vez los estereotipos blancos acerca de la vida afroamericana. Así pues, el impacto en el primer jazz de la música de los minstrels presenta una situación bastante intrincada: se trata de una imitación negra de una caricatura blanca de la música negra, la cual ejerce su influencia en otra forma híbrida de música africana y europea.

Los cantos de trabajo, otro precedente del jazz citado a menudo, tienen un carácter más puramente africano, hasta tal punto que algunos ejemplos registrados en el sur de los Estados Unidos a principios del siglo XX apenas parecen mostrar influencia europea o americana alguna. Esta vocalización ritualizada de los trabajadores negros de Norteamérica, que desdeña olímpicamente los sistemas

occidentales de notación y escalas, aparece bajo diversas variantes: gritos de los campos de cultivo, cantos de trabajos forzados, gritos callejeros y similares. Toda esta categoría de canto ha desaparecido en nuestros días, pero las pocas grabaciones que conservamos revelan una forma intensa, evocadora y relativamente pura de música africana en las Américas.

Las generalizaciones sobre la música africana suelen ser cuando menos problemáticas. Muchos comentaristas han tratado la cultura del África occidental como un grupo de prácticas homogéneas y unitarias. En realidad hay muchas culturas diferentes que hacen su aportación a las tradiciones del África occidental. No obstante, en cualquier estudio de la música africana destacan algunas características comunes dentro de esta pluralidad, y muchos de estos mismos elementos vuelven a aparecer de un modo algo diferente en el jazz. Por ejemplo, el patrón de llamada y respuesta que predomina en la música africana aparece también en los cantos de trabajo, el blues, el jazz y otras músicas africanas americanizadas; sin embargo, en su forma original africana, el modelo de llamada y respuesta es un fenómeno tan propio de la integración social como de la estructura musical. Refleja una cultura que trasciende la separación entre intérpretes y oyentes, fundamental en Occidente. Esto nos conduce a un segundo elemento unificador dentro de las tradiciones musicales africanas: la integración de la ejecución musical en el tejido social. A estos efectos, la música africana posee un aura de funcionalidad que se resiste a todo intento de separar el arte de las necesidades sociales por medio de una estética «pura». Sin embargo, puesto que estas funciones a menudo están vinculadas a rituales y otras experiencias liminares, la música nunca cae en una funcionalidad terrena—como la música de fondo de la consulta del dentista, la música de un anuncio de televisión, etc., que vemos proliferar en Occidente. Integrada en las ocasiones rituales, la música conserva su carácter ultraterreno para el africano, su capacidad de trascender el aquí y ahora. La mutua fertilización entre música y danza es un tercer elemento unificador de las culturas africanas tradicionales, tan profundamente arraigado que el erudito John Miller Chernoff observa que, para un africano, «entender» un determinado tipo de música significa en su sentido más fundamental saber qué tipo de danza acompaña[8]. Un cuarto rasgo predominante en la música africana es el empleo de instrumentos para la imitación de la voz humana; esta técnica, que también desempeña un papel fundamental en la música de jazz, se extiende incluso a los instrumentos de percusión, y de forma muy destacada al kalungu, el asombroso tambor parlante del África occidental. El énfasis en la improvisación y la espontaneidad es otro rasgo compartido por diversas culturas musicales africanas, el cual también ha influido de manera destacada en la posterior tradición del jazz, llegando hasta cierto punto a constituir su definición misma.

Sin embargo, la característica más sobresaliente y el elemento nuclear de la música africana es la extraordinaria riqueza de su contenido rítmico. Aquí

descubrimos la esencia del patrimonio musical africano, así como la clave para desentrañar el misterio de su tremenda influencia en tantas y tan diversas escuelas musicales del siglo XX. Los primeros estudiosos occidentales en tratar de comprender esta vitalidad rítmica, ya fuese en su forma africana o americanizada, se vieron ante graves dificultades tan sólo para hallar un vocabulario y un método de notación capaces de abarcarla. Henry Edward Krehbiel, autor de uno de los primeros estudios sobre los cantos tradicionales afroamericanos, expresa la frustración de estos intentos al describir a los músicos africanos que conoció en la Exposición Colombina Universal celebrada en Chicago en 1893:

> Los intérpretes daban muestra del más notable sentido y habilidad rítmicos que había conocido. Ni siquiera Berlioz, en su esfuerzo supremo con un ejército de percusionistas, fue capaz de producir nada comparable en interés artístico al armonioso sonido de estos percusionistas salvajes. El efecto fundamental consistía en una combinación de tiempos binarios y ternarios, correspondiendo los primeros a los cantantes y los segundos a los percusionistas, aunque resulta imposible transmitir la idea de riqueza y detalle lograda por estos músicos por medio del intercambio de ritmos, las síncopas simultáneas y los recursos dinámicos[9].

Krehbiel se hizo con los servicios de John C. Fillmore, experto en la música de los indios, con el fin de someter a notación esta música, pero terminó por desesperarse y abandonar. «No pude evitar llegar a la conclusión», recordaría posteriormente Krehbiel en una descripción que combina irritación y admiración en idénticas dosis, «de que en su dominio del elemento [rítmico], que en el arte musical de los antiguos griegos era superior a la melodía y la armonía, los mejores compositores del momento eran los mayores neófitos en comparación con estos salvajes negros».

Se nos ha dicho que el idioma de algunas tribus esquimales contiene decenas de palabras para designar la nieve, y allí donde otras culturas sólo ven una sustancia indiferenciada aquéllas perciben sutiles diferencias y una plétora de significados. De modo similar, para el africano prácticamente cualquier objeto de la vida cotidiana podría ser empleado como tambor o instrumento de percusión e inspiración para la danza. Las herramientas y utensilios con los que el africano sometía el medio a menudo hostil bien pudieron ser el origen primero de la música instrumental en nuestro planeta. Quizá sea posible intuir aquí la verdad que se oculta en el doble significado de la palabra «instrumento», que significa tanto un artilugio para someter la naturaleza como un objeto para la creación de sonido. Comenzamos con lo primero que tenemos: conchas, pedernales, pellejos de animales, árboles, piedras y palos. Y terminamos con un deslumbrante repertorio de instrumentos, tanto utensilios cotidianos (armas, herramientas, ruedas, útiles de construcción) como instrumentos

musicales (tambores, carracas, rascadores, gongs, cencerros, instrumentos de fricción, tablas de percusión, etc.). Pero incluso antes el cuerpo humano hubo de ser una importante fuente de sonido musical. «A pesar del concepto que los no africanos tenemos de la música africana como una música de tambores», señala el historiador John Storm Roberts, «los instrumentos africanos utilizados por un mayor número de personas en las sociedades más variadas son la voz humana y las manos, empleadas para batir palmas»[10]. Ambas formas de concebir la música—aquella que busca y encuentra en el mundo circundante y aquella que recurre a las características fisiológicas del cuerpo humano—llegaron a América con el hombre africano.

En la década de 1930, los investigadores que trabajaban en el Proyecto Federal de Escritores emprendieron un ambicioso programa destinado a preservar los recuerdos de los antiguos esclavos mediante la realización de entrevistas. Las transcripciones, actualmente ubicadas en el Archive of Folksong de la Biblioteca del Congreso, expresan con elocuencia la característica capacidad afroamericana—sorprendentemente similar a la de los nativos africanos—de extraer música del detritus de la vida diaria. «No había instrumentos musicales», cuenta el exesclavo Wash Wilson. Se creaban instrumentos de percusión a partir de infinidad de objetos de desecho, tales como «partes de costillas de oveja o quijadas de vaca, un trozo de hierro, una tetera usada, una calabaza hueca o algunas crines de caballo».

> A veces tomaban un pedazo de un tronco de árbol y lo vaciaban, y extendían sobre él una piel de oveja o cabra para hacer un tambor. Tendrían entre uno y cuatro pies de altura y entre uno y seis pies de ancho. […] Raspaban un cuerno de búfalo para hacer una flauta. Tenían que poder oírse desde muy lejos. También cogían una quijada de mula y frotaban un palo por encima de los dientes. Cogían un barril y extendían una piel de buey por uno de los lados, y un hombre se sentaba a horcajadas sobre el barril y golpeaba la piel con las manos y los pies, y si sentía la música en los huesos era capaz hasta de golpear el barril con la cabeza. Otro hombre golpeaba tablas de madera con unos palos[11].

En la música africana, tanto en su forma original como en sus diversas formas americanizadas, a menudo se superponen diferentes ritmos, creándose unos potentes polirritmos que posiblemente constituyan el elemento más llamativo y emocionante de esta música. Del mismo modo en que Bach puede entrelazar diferentes melodías interrelacionadas al crear una fuga, un grupo de instrumentistas africanos construye diferentes estratos de patrones rítmicos, forjando un contrapunto de compases, una polifonía en la percusión. Nos encontraremos una y otra vez con esta multiplicidad rítmica en nuestro estudio de la música afroamericana, desde las cadenciosas síncopas del ragtime, hasta los variados acentos en parte débil del batería de bebop y

los discordantes ritmos cruzados del jazz de vanguardia.

Los teóricos del ritmo han reparado a menudo en su elemento liberador y dionisíaco, pero aún está por escribir la historia del ritmo como fuente de control y poder social. Se debe al historiador Johan Huizinga la hipótesis según la cual la introducción de los tambores entre las filas de los soldados señaló el fin de la era feudal de la caballería y el inicio de la guerra moderna, con su coordinación entre regimientos y su estricta disciplina militar. Quizá los ritmos tenues y constantes de la música de oficina (¿no es la música ambiental el canto de trabajo de nuestra época?) sirvan hoy para ejercer un sutil control sobre el oficinista de la sociedad postindustrial. En cualquier caso, ambos aspectos del ritmo (como fuente de liberación y como mecanismo de disciplina y control) son perceptibles en la música afroamericana. Los cantos de trabajo eran la melodía del trabajo disciplinado, e incluso en este aspecto podríamos hacer remontar sus orígenes a África. «La tradición africana, como la tradición campesina europea, hacía énfasis en el trabajo duro y ridiculizaba toda forma de pereza», escribe el historiador Eugene D. Genovese en su influyente estudio sobre la sociedad esclavista *Roll, Jordan, Roll*[12]. La celebración del trabajo, inherente al canto de trabajo afroamericano, habría parecido fuera de lugar en una raza oprimida y sometida a la indignidad de la esclavitud. Pero en cuanto entendemos el canto de trabajo como parte de una visión intrínsecamente africana de la vida cotidiana, que integra la música en las ocupaciones del aquí y ahora, la paradoja desaparece por completo.

Si los cantos de trabajo son un ejemplo del ritmo como fuente de disciplina, el blues representa la otra faceta de los ritmos africanos, el aspecto dionisíaco y liberador. Más que cualquier otra forma temprana de música afroamericana, el blues permitía al intérprete manifestar individualmente su dolor, su opresión y su pobreza, así como sus añoranzas y deseos. Y lograba todo ello sin caer en la lástima de sí mismo y la recriminación. En lugar de ello, este medio de expresión ofrecía una catarsis, una idealización de las difíciles circunstancias vitales y, curiosamente, una alentadora sensación de dominio de las tristes circunstancias descritas por el blues. En este sentido, el blues nos ofrece un enigma psicológico tan profundo como los que plantea la tragedia clásica. Al menos desde Aristóteles se ha especulado sobre cómo el arte halla satisfacción—en el artista y en el público—al reflexionar sobre lo opresivo y lo trágico. Si sustituimos la palabra tragedia por la palabra blues en la mayoría de estas disquisiciones, nos encontraremos abordando las mismas cuestiones, si bien en un contexto diferente, el de la música afroamericana.

EL COUNTRY BLUES Y EL BLUES CLÁSICO

Las primeras descripciones de la música de los esclavos guardan un extraño silencio acerca del blues. Pero esto no debería sorprendernos, especialmente si consideramos el empleo de este estilo como un medio de articular una expresión personal contra la opresión y la injusticia. Aunque el blues data del siglo XIX, nuestra idea de cómo sonaban los primeros blues procede fundamentalmente de las grabaciones de country blues realizadas a partir de los años veinte. Muchos historiadores de la música afroamericana han realizado grandes esfuerzos por hallar raíces aún más primitivas en la música de blues, tratando de desentrañar la historia nunca escrita de esta fascinante música. Algunos estudiosos, como Samuel Charters, han llegado a recorrer el África occidental en un intento de buscar los orígenes de esta música anteriores a la esclavitud. Las teorías de estos investigadores, que seguidamente trataremos en mayor detalle, son convincentes como interpretaciones cuasimíticas del origen del blues. Pero cuando tratan de presentar una genealogía de sus influencias no dejan de ser especulativas en el mejor de los casos. Dado nuestro profundo desconocimiento del verdadero «nacimiento» del blues, quizá lo mejor que podamos hacer sea centrarnos en las grabaciones comparativamente modernas de músicos como Robert Johnson, Blind Lemon Jefferson, Charlie Patton, Son House y Leadbelly, entre otros.

El término «blues» se emplea a menudo en lengua inglesa para designar cualquier canción que exprese una tristeza o congoja: esta acepción, sin embargo, es musicalmente impropia. Para un músico de hoy, el término blues remite a una forma precisa en segmentos de doce compases basada sobre todo en armonías de tónica, dominante y subdominante. El blues se caracteriza asimismo por el predominio de las llamadas *blue notes*: éstas suelen ser descritas como el empleo en los primeros blues tanto de la tercera mayor como de la menor en la línea vocal unido a la séptima disminuida; la quinta disminuida, según la mayoría de las fuentes, adquirió más tarde la misma importancia que la *blue note*. En realidad esta descripción al uso resulta algo engañosa. En el country blues, las terceras mayores y menores no eran intercambiables: por el contrario, el músico solía emplear una nota «doblada» que oscilase entre ambos centros tonales, o bien creaba tensión al dar énfasis a la tercera menor en un contexto armónico que parecía sugerir una tonalidad mayor. Se ha especulado abundantemente sobre el origen histórico del recurso melódico, tan efectivo y tan único: algunos comentaristas, por ejemplo, han sugerido que esta nueva técnica se originó cuando los esclavos recién llegados trataron de conciliar la escala pentatónica africana con la escala diatónica occidental, con lo que se habrían originado dos zonas de ambigüedad tonal, en torno a los intervalos de tercera y séptima, las cuales habrían evolucionado hacia la *blue note* moderna. En cualquier caso, este efecto, imposible de reflejar en la notación, es uno de los sonidos más desgarradores de la música del siglo XX. Dado su impacto emocional, no es sorprendente que este recurso pronto trascendiese el blues para entrar en el jazz y

otras formas de música popular.

Al ser cantado, como lo solía ser en su forma primigenia, el blues emplea una forma concreta de estrofa en la que el verso inicial se expone, se repite y finalmente viene seguido de un verso que rima con los dos anteriores. Por ejemplo, Robert Johnson canta en «Drunken Hearted Man»:

My father died and left me, my poor mother done the best
[that she could.
My father died and left me, my poor mother done the best
[she could.
Every man likes that game you call love, but it don't mean
[no man no good[13].

Esta forma permite no sólo expresar un sentido lamento, sino también cierta sutileza poética, como en la estrofa inicial que canta Sippie Wallace en «Morning Dove Blues», su colaboración de 1925 con el cornetista de Nueva Orleans King Oliver:

Early in the morning, I rise like a morning dove;
Early in the morning, I rise like a morning dove;
Moaning and singing about the man I love[14].

En años posteriores esta forma sería conocida como el blues de doce compases, en el que a cada verso corresponden cuatro compases. Pero en el caso de los primeros cantantes de country blues, la métrica era cuando menos bastante aproximativa. En una grabación de Robert Johnson o Blind Lemon Jefferson una estrofa puede ocupar doce compases, pero también doce y medio, trece, quince o incluso más. Para un músico formado en la tradición europea occidental, estas licencias en la extensión de la forma canción resultan prácticamente inconcebibles, al vulnerar la idea tan arraigada según la cual una canción debe tener una extensión predeterminada y ésta debe ser la misma cada vez que se interprete. Pero estos primeros artistas de blues procedían de una tradición distinta, fraguada en las canciones de trabajo y otras formas de llamada y respuesta que tenían una estructura orgánica, la cual no seguía un patrón de simetría perfecta en mayor medida que las ramas de un árbol o los trinos de un pájaro cantor. De hecho, los músicos procedentes de estas tradiciones a menudo tienen problemas para tocar con otros músicos, y a muchos de los primeros músicos de country blues se los acusaba de ser incapaces de mantener el compás al tocar en grupo; sin embargo, estas críticas pasaban por alto la esencia de esta música, que no precisa elaborados arreglos para tocar en grupo. Acompañándose a sí mismos a la guitarra, intérpretes como Johnson o Leadbelly podían añadir o restar compases sin

preocuparse de si otros músicos les seguían. En su música no era central la consecución de un sonido de grupo compacto, sino que se esforzaban por crear en la música una poderosa expresión personal, en la cual la métrica individual se asimilaba a las pausas naturales que empleamos en la respiración y el habla.

Robert Johnson sigue siendo el más conocido de los cantantes de blues del delta del Mississippi, hasta tal punto que en 1990 una reedición de sus grabaciones se convirtió en un éxito internacional y alcanzó sorprendentes niveles de ventas entre los seguidores de la música rock y heavy metal. Esta fama contrasta con el hecho de que su música fue casi desconocida en su tiempo. Nacido el 8 de mayo de 1911 en Hazelhurst (Mississippi), Johnson sólo dejó algunas decenas de grabaciones, todas ellas realizadas en un hotel de Texas en noviembre de 1936 y junio de 1937. Sólo una de ellas, «Terraplane Blues», logró ventas significativas en vida de Johnson. Tras su muerte, sucedida el 18 de agosto de 1938, el impacto de Robert Johnson creció con el paso de los años, y otras grabaciones como «Love in Vain» y «Hellhound on My Trail» han alcanzado gran influencia más allá de los límites del jazz y el blues. Los temas de sus letras—el amor no correspondido, los viajes, los caprichos del destino—tienen carácter atemporal; su riqueza rítmica con la guitarra sigue siendo un modelo de inspiración para los intérpretes de blues; por último, la autenticidad de su canto es insuperable.

Pese a su aceptación como paradigma del blues del Delta, Johnson es en realidad un ejemplo bastante tardío de esta tradición musical. Las grabaciones de Charlie Patton representan una corriente anterior y menos urbanizada de la tradición del blues del Delta. Patton, nacido en Hinds County (Mississippi) probablemente en abril de 1891, era veinte años mayor que Johnson. Aunque sus grabaciones datan de entre finales de los años veinte y la fecha de su muerte (1934), Patton había iniciado su carrera de intérprete más de dos décadas antes, en una época en la que mantenía estrechos vínculos con la vida de la plantación. Patton alcanzó una fama considerable en el delta del Mississippi, llegando a ejercer una fuerte influencia en algunos otros *bluesmen* del Delta, como Willie Brown, Tommy Johnson y Son House, un compañero musical de Patton que sería más tarde maestro y mentor de Robert Johnson.

Las dos piedras angulares de la música de Patton eran su estilo guitarrístico, sutilmente propulsivo, y su canto sonoro y relajado, al que a menudo incorporaba acotaciones habladas. Combinaba estos dos elementos en un contrapunto directo entre la música vocal y la instrumental. El efecto equivalía a una ingeniosa conversación entre el hombre y su guitarra, diálogo que se remontaba a la omnipresente tradición africana de la llamada y la respuesta. Patton tocaba a menudo en locales musicales y en diferentes situaciones sociales, así que es fácil imaginar que su música de hombre orquesta fuese utilizada como música de baile. El espectro de sus grabaciones es sorprendente, pues abarcan desde la estimulante interacción entre voz y guitarra de su clásico blues en tempo moderado «Pony Blues» hasta las

síncopas de «Shake It and Break It» o el fervor religioso de su «Prayer of Death».

La tradición del country blues del cambio de siglo no se limita al delta del Mississippi. Blind Lemon Jefferson, nacido cerca de Wortham (Texas) en 1897, también creó un poderoso estilo de blues rural. Jefferson empleaba un sobrio estilo de guitarra, con abundantes *riffs*, como acompañamiento de su vocalización zumbona y resonante. Aunque era capaz de alcanzar las notas graves y ásperas apreciadas por tantos cantantes de blues, es posible que su voz fuese especialmente admirada por su sonido fino y agudo, recurso estilístico que para muchos oyentes destaca como rasgo más característico de los primeros blues de Texas. Las primeras grabaciones de Jefferson datan de mediados de los años veinte, y al igual que las de Patton, incluyen música religiosa además de los blues que le darían fama en el sur. Aunque a veces resulte difícil distinguir la verdad de los rumores en la vida de este *bluesman* hoy legendario, parece ser que Jefferson viajó y actuó en diferentes lugares antes de morir en diciembre de 1929.

Uno de los primeros colegas de Blind Lemon Jefferson, Leadbelly (pseudónimo de Huddie Ledbetter), nació cerca de Mooringsport (Louisiana) en enero de 1888, y es por tanto el mayor de los músicos de country blues tratados aquí. Pero la carrera de Leadbelly en la grabación no se inició hasta mediados de los años treinta, cuando fue descubierto por los etnomusicólogos John y Alan Lomax durante un trabajo de campo realizado en 1933 para grabar la música de los presos de las cárceles del sur. Los Lomax ayudaron a Ledbetter a conseguir el perdón del gobernador de Louisiana O. K. Allen, y en otoño de 1934 se trasladó a Nueva York, donde trabajó por un tiempo como chófer de John Lomax. En los años cuarenta Leadbelly actuó profusamente en Nueva York y otros lugares, realizando importantes grabaciones para el sello Folkways de Moe Asch. Murió el 6 de diciembre de 1949, víctima de la esclerosis lateral amiotrófica. La fama de Leadbelly no hizo sino acrecentarse después de su muerte: en los años cincuenta su canción «Irene» se convirtió en todo un éxito—bajo el título de «Goodnight Irene» —en las versiones de artistas tan diversos como los Weavers, Frank Sinatra y Ernest Tubb; no pasarían muchos años antes de que otras canciones de Leadbelly fuesen cantadas por grupos de música folk, country y pop.

Como señalamos anteriormente, algunos han tratado de establecer el linaje de los primeros cantantes de blues remontándose incluso antes: conciben su arte combinado de voz y guitarra como una continuación afroamericana de una tradición del África occidental, el canto de los griots. Es indudable la existencia de algunas similitudes entre ambas formas musicales. Por ejemplo, el acompañamiento de la kora, característico de la música griots, recuerda algo al de la guitarra en los primeros estilos de blues, especialmente en el empleo de los punteos con el fin de continuar y apostillar la línea melódica del cantante. No obstante, en la sociedad tradicional del África occidental las canciones del griots no eran la emanación de una expresión personal—algo fundamental en el blues—, sino un modo de preservar los relatos

históricos y folclóricos de una unidad social mayor, la tribu. En cuanto a su función, por consiguiente, el griots está posiblemente más cerca de los bardos que eran depositarios de la poesía épica en las culturas occidentales que, por ejemplo, de Robert Johnson o Leadbelly, cuyas canciones reflejan claramente una expresión personal. Incluso dentro del ámbito del continente americano, otros estilos musicales (de manera destacada el calipso y la samba) están más cerca de la tradición del griots en lo que se refiere a su función social. Samuel Charters, el gran historiador del blues, llegó a la misma conclusión tras realizar trabajos de campo en el África occidental. «Algunos elementos del blues procedían de los músicos tribales de los antiguos reinos, pero como estilo el blues representaba algo diferente. Se trataba de un tipo de canción esencialmente nuevo, surgido con la nueva vida del sur de los Estados Unidos»[15].

Las grabaciones de las grandes cantantes de blues de los años veinte y treinta—aquello que se define en ocasiones como «blues clásico» —revelan una forma aún más aculturada de este género musical. Mientras que el cantante de country blues se tomaba libertades con las barras de compás, la vocalista de blues clásico se atenía estrictamente a la forma de los doce compases. Mientras que el cantante de blues del Delta se acompañaba a sí mismo con la guitarra, la cantante o el cantante de blues clásico solía estar al frente de una banda. El blues clásico comenzó a tomar cada vez más elementos, y de manera cada vez más obvia, del mundo del jazz (muchos músicos comenzaron al mismo tiempo en ambos géneros), así como de los *minstrel shows*, el circo, el espectáculo de variedades y otros tipos de música ambulante del sur de los Estados Unidos. Como parte del proceso, los pilares estructurales de la música (arreglos, solos, introducciones, llamada y respuesta) adquirieron un carácter más estandarizado.

Pero los contenidos también cambiaron junto con estas alteraciones de la forma. En contraste con la visión del mundo masculina que hallamos en el country blues, el género del blues clásico estuvo dominado por cantantes femeninas, las cuales hicieron de la diferencia entre sexos un gran tema recurrente—y quizá el más importante—en el espíritu de las modernas letras de blues. Como explica Sandra Lieb, biógrafa de Ma Rainey: «El blues clásico manifestaba una conciencia específicamente femenina, especialmente en relación con la naturaleza del amor»[16]. El amor no correspondido, el amor lascivo y el maltrato en el amor surgieron ahora con mayor fuerza como aspectos centrales de la cultura del blues, que al mismo tiempo amplificaba y sustituía el espíritu más general de alienación, soledad y desolación que impregnó el lenguaje del country blues.

Al mismo tiempo, el blues estaba pasando desde el ambiente improvisado de las calles y las tabernas a ubicaciones más formales como teatros, carpas, barracones o salones de actos. Básicamente el blues había evolucionado desde el arte popular hacia el espectáculo de masas. Esta transformación se vio parcialmente impulsada por un espectacular crecimiento en el mercado de las grabaciones de blues. En 1920 la

General Phonograph Company alcanzó ventas sustanciales con una grabación de música popular a cargo de la vocalista negra Mamie Smith. En el primer mes, el disco de debut de Smith alcanzó la cifra de setenta y cinco mil ejemplares vendidos, y en el primer año las ventas habían superado el millón. Este sorprendente éxito animó a otras compañías a entrar en este mercado incipiente. Los *race records* («discos de raza»), como se llamó a estos discos, abarcaban una amplia gama de formas musicales negras, incluido el blues. Sólo en 1926 aparecieron en todo el país más de trescientas grabaciones de blues y gospel, la mayoría de ellas debidas a cantantes negras. Al precio de cincuenta o setenta y cinco centavos, estos discos se vendieron fácilmente, y al año siguiente el número de discos aparecidos ascendió a quinientos. Para mantener este crecimiento, las compañías enviaban cazatalentos a la búsqueda de músicos negros prometedores. Por ejemplo, los representantes de la industria discográfica realizaron no menos de setecientas expediciones a Atlanta a finales de los años veinte, siendo Memphis, Dallas y Nueva Orleans otras de las paradas más frecuentes en los viajes de estos cazatalentos[17].

Gertrude «Ma» Rainey, nacida en Columbus (Georgia) el 26 de abril de 1886, era el prototipo de la nueva generación de cantantes de blues. Junto con su marido, Will, Rainey recorría el sur del país como parte de un espectáculo de minstrels itinerante. Grabó abundantemente a mediados de los años veinte; de hecho, su vibrante voz de contralto apareció en más de cien discos en un período de cinco años. En claro contraste con los cantantes de country blues, quienes solían acompañarse a sí mismos, Rainey grabó con algunos de los mejores músicos de jazz de su tiempo, incluidos Louis Armstrong y Coleman Hawkins. Su música también reflejaba el cambio desde las interpretaciones informales del blues del Delta hacia las cuidadas presentaciones que institucionalizaron esta música como un producto comercial para el público de masas. Así pues, las canciones de Rainey servían para entretener, incorporaban el humor como un elemento característico y revelaban una relación más manifiesta con la música de masas, los espectáculos de minstrels y el jazz. Pero al lado de los aspectos más histriónicos de la obra de Rainey hallamos el talento de una gran artista. En una pieza como «Yonder Come the Blues», grabada en 1926, sus virtudes como cantante son patentes: su entonación limpia, su modo directo y declamatorio de presentar la letra y su seguro sentido del compás, que impulsa al resto de la banda. Las grabaciones de Rainey apenas abarcan media década. Como muchos músicos de su generación, la carrera de Rainey se vio irreparablemente perjudicada por las desoladas perspectivas económicas de los años treinta. En 1935 Rainey se retiró de la canción y regresó a su Georgia natal, donde participó activamente en la iglesia baptista. Murió en Rome (Georgia) el 22 de diciembre de 1939.

Bessie Smith, protegida de Ma Rainey, destaca como la mayor de las cantantes del blues clásico. Nacida en Chattanooga (Tennessee) el 15 de abril de 1894, hacia los nueve años empezó a cantar y bailar en la calle a cambio de algunas monedas.

Aún adolescente, Smith formó parte del espectáculo itinerante de Ma Rainey, y aunque Rainey ha sido mencionada a menudo como mentora y maestra de la joven cantante, el alcance de esta educación es objeto de conjeturas. La voz profundamente resonante de Smith probablemente destacase desde un primer momento, y pudo ser el factor decisivo que le hiciera ganar el puesto en la *troupe* de Rainey. Por otro lado, la maestría de Rainey como intérprete, unida a su dominio del repertorio del blues, bien pudo servir de inspiración a esta adolescente que se iniciaba en el mundo de los espectáculos itinerantes. Smith pronto llegaría a superar a su maestra en la variedad de su invención melódica, en su impresionante dominio de la afinación y en la profundidad expresiva de su música. Como era inevitable, la joven vocalista decidió abandonar a Rainey para seguir su propia carrera, y fue empleada al principio como cantante en el circuito teatral de Milton Starr, la tristemente célebre TOBA,—siglas que correspondían en principio a Theatre Owner's Booking Agency (Agencia de Contratación para Empresarios Teatrales), pero que a menudo eran interpretadas con humor negro por los artistas de color como Tough on Black Artists o Asses, haciendo referencia a la explotación de que eran objeto. En el caso de Smith estas cáusticas siglas eran bien merecidas: como artista de la TOBA participó en el Pete Werley's Minstrel Show, en el que al menos inicialmente recibía una paga de tan sólo dos dólares y medio semanales. No obstante, en 1923, la grabación de Smith «Down Hearted Blues» la lanzó a la fama; de este disco, según sabemos, se vendieron más de medio millón de ejemplares en unos meses, y pronto Smith se encontró grabando de manera regular y actuando por honorarios de hasta dos mil dólares semanales. Realizó numerosas giras, llenando grandes aforos (teatros céntricos o carpas instaladas en las afueras de las ciudades) tanto en el sur como en la costa este.

Smith, como el propio blues, se había elevado desde la calle hacia los grandes teatros, lugares a los cuales se adaptaba admirablemente su talento. Su poderosa voz era capaz de llegar a la última fila del mayor teatro sin necesidad de amplificación, y su seguridad y tablas como comediante y artista, unidas a su dominante presencia escénica, permitieron a Smith cautivar a públicos que no habrían gustado del atribulado e introspectivo blues de Robert Johnson o Charlie Patton. Los aspectos más dolorosos del blues se veían moderados por el empleo del humor y el doble sentido sexual. Canciones como «Empty Bed Blues», «Need a Little Sugar in My Bowl», «You've Got to Give Me Some» y «Kitchen Man» hablaban, con diferentes grados de sutileza, del acto sexual. Esta franqueza en los asuntos sexuales ayudó por un lado a vender discos, pero por otro lado contribuyó también a la condena del blues en general y de Bessie Smith en particular por parte de numerosos grupos sociales y religiosos, incluida buena parte de la clase media negra.

Aunque Smith desempeñó un papel destacado en la fusión del blues y la música popular, sus éxitos en este terreno venían precedidos por los esfuerzos de una pléyade de cantantes y compositores anteriores. Este proceso evolutivo, cuyo impacto es perceptible aún hoy, se hizo cada vez más pronunciado entre 1910 y 1930. Antes

incluso de que se realizaran las primeras grabaciones de blues, el lenguaje expresivo del blues comenzó a filtrarse en la corriente general de la música americana por medio de las partituras de consumo popular, bajo la influencia de compositores de Tin Pan Alley[18] como W. C. Handy. Handy, natural de Alabama, se inspiró en su aprendizaje juvenil en una *troupe* itinerante de minstrels a la hora de componer con toques de blues sus populares canciones «Memphis Blues» (1912), «St. Louis Blues» (1914) y «Beale Street Blues» (1916). Aunque su fama como «padre del blues» sea exagerada, el impacto de Handy en la popularización del nuevo género musical no debe desdeñarse. A partir de su traslado a Nueva York en 1917, Handy fue un defensor de la música popular afroamericana, no sólo como intérprete y compositor de canciones, sino también como editor musical y dueño de una compañía discográfica. Muchas de las canciones escritas por Handy y otros se convirtieron en parte importante del repertorio de Smith; en esta beneficiosa simbiosis, Smith se servía del talento de los compositores de canciones de Nueva York, y a su vez los profesionales de Tin Pan Alley se beneficiaban de la fuerza y autenticidad de las interpretaciones de aquélla. Al mismo tiempo, el trabajo de Smith revelaba fuertes vínculos con el jazz, como demuestran sus grabaciones con Louis Armstrong, Benny Goodman, Coleman Hawkins, James P. Johnson, Jack Teagarden y Fletcher Henderson, entre otros. Estos diversos vínculos caracterizaban una importante evolución del blues, desde la característica música del delta del Mississippi hasta la música sincrética de los estudios de grabación. Esta capacidad de evolución conjunta con otros ámbitos de la música popular seguiría caracterizando el blues en las décadas siguientes.

Sin embargo, el blues conservó un núcleo fundamental que se resistió a la asimilación y el cambio. Cuando escuchamos a Bessie Smith en sus colaboraciones de 1925 con Louis Armstrong «St. Louis Blues» y «Reckless Blues», ya nos es posible percibir las diferentes sensibilidades estéticas que en esta época empezaban a diferenciar los lenguajes del jazz y el blues. Armstrong tiende a la ornamentación y la elaboración, mientras que Smith tiende a un estilo emocional directo y sin adornos. En contraste con el barroco acompañamiento de Armstrong, el modo de cantar de Bessie Smith se basa en notas extendidas, unas veces bramadascon autoridad y otras expuestas con una trémula vulnerabilidad. Smith prefería tempos lánguidos, mientras que la música de jazz de esta época recurría cada vez más a ritmos más bien rápidos y bailables. En «St. Louis Blues» el tempo se mantiene en unas sesenta partes por minuto. Comparemos esto con la grabación que de la misma pieza hizo Louis Armstrong en diciembre de 1929, que se precipita a una velocidad que duplica con creces la anterior. Incluso una grabación relativamente rápida de Smith, como «Gimme a Pigfoot», de noviembre de 1933, apenas supera las cien unidades por minuto. A fin de cuentas, la música de Smith ensalzaba más la intensidad del sentimiento que las superficialidades de la técnica. El lenguaje del blues, tal y como se ha desarrollado, se ha mantenido fiel en la mayoría de los casos a esta inspiradora

visión, mientras que el mundo del jazz ha manifestado un temperamento más voluble, con una variación constante en sus métodos y vocabulario y una tendencia a mutar ocasionalmente hacia nuevas y sorprendentes formas. Sin embargo, ambos estilos, el blues y el jazz, han seguido manteniendo una íntima relación con el paso del tiempo, pese a estas múltiples fluctuaciones: una intimidad tal que en ocasiones es difícil determinar dónde termina uno y comienza otro.

El mito más perdurable de la cultura del blues es su canto fatalista al hecho de «pagar el precio» (*dues paying*), la necesidad por parte del músico de interiorizar el espíritu del blues mediante la aceptación—y trascendencia en último término—de la tragedia y la decepción personales. Los detalles de la vida de Bessie Smith encajan con esta actitud, quizá excesivamente; no deja de ser cierto que los comentaristas no han resistido la tentación de adornar la realidad para acentuar estas dimensiones trágicas. Al mismo tiempo, el aspecto luchador e independiente de su personalidad se ve a menudo minimizado u olvidado: recordemos que Bessie Smith fue capaz de arrojar violentamente al suelo a la señora de la alta sociedad Fania Marinoff Van Vechten en una reunión elegante, golpear al pianista Clarence Williams en una disputa sobre dinero y, según la leyenda, intimidar con su mirada a los miembros del Ku Klux Klan que trataban de impedir su actuación. Pero en último término Bessie Smith puede ser justamente considerada, por lo menos en parte, como una víctima de los excesos y el estilo de vida del que cantaba en su música. El alcohol y el tabaco dieron aspereza a su voz; sus borracheras terminaban en accesos de violencia, que hicieron a muchos industriales recelar de esta temperamental estrella; por último, su matrimonio con el policía Jack Gee evolucionó hacia el tipo de relación personal de explotación tantas veces descrita en sus blues. Mientras su carrera floreció y el dinero llegó a la cantante, Smith pudo elevarse por encima de sus problemas, pero la caída de la industria discográfica a principios de los años treinta tuvo lugar a la vez que el público negro de las ciudades pasaba a interesarse por la música más rápida y elegante de los grandes conjuntos de jazz. En 1937 Smith parecía hallarse en una buena situación para regresar al mundo del espectáculo. Las oportunidades eran cada vez más abundantes, tanto en forma de grabaciones como de actuaciones, e incluso se hablaba de su aparición en películas (Smith ya había participado en un cortometraje a finales de los años veinte). Pero estos planes nunca fructificaron: durante una gira por el profundo Sur, Bessie Smith murió en un accidente de automóvil el 26 de septiembre de 1937, a la edad de cuarenta y tres años.

SCOTT JOPLIN Y EL RAGTIME

La música de ragtime rivaliza con el blues en importancia como predecesora del jazz, superando incluso la influencia de aquél. No en vano, en los comienzos del jazz de Nueva Orleans, la línea que separaba una actuación de ragtime y una de jazz era tan fina que ambos términos a menudo eran empleados de forma intercambiable. Hoy, con la ventaja del tiempo transcurrido, podemos establecer nítidas distinciones entre los dos géneros, pero en el contexto de la música afroamericana del Nueva Orleans del cambio de siglo los motivos de estas sutiles demarcaciones estaban lejos de ser claros. En sus grabaciones para la Biblioteca del Congreso, Jelly Roll Morton ilustró con una elocuente comparación musical dos modos diferentes de tocar el «Maple Leaf Rag» de Scott Joplin (uno en la tradición del ragtime de Missouri y otro con inflexiones estilísticas del jazz de Nueva Orleans). Pero incluso en Morton la distinción entre estos dos estilos podía ser resbaladiza: en esta misma serie de entrevistas, Morton afirmaba que los célebres pianistas de jazz de los años treinta, como Fats Waller y Art Tatum, eran simplemente «pianistas de ragtime de un tipo muy fino». Pocos historiadores del jazz estarían de acuerdo con esta última catalogación, pero este tipo de afirmaciones revelan la fluidez de la frontera que separaba ambos géneros, no sólo en torno al cambio de siglo sino también bien entrada la era del swing y las big bands.

Quizá el mejor modo de comprender las diferencias y semejanzas entre estos dos lenguajes musicales sea distinguir entre el ragtime como forma de composición y el ragtime como estilo de interpretación instrumental, principalmente pianística. Las semejanzas percibidas por Morton entre el ragtime y el jazz de los años treinta tienen que ver sobre todo con ciertas técnicas de teclado, especialmente el bajo de la mano izquierda, que recae a grandes «zancadas» sobre los tiempos fuertes, así como las fascinantes síncopas de la mano derecha. Estas últimas eran tan predominantes en el ragtime que podían construirse líneas melódicas enteras a partir de la repetición de figuras sincopadas. El resultado, en el peor de los casos, era una melodía tan intrincada e intrínsecamente pianística que pocos vocalistas podían cantarla, y menos aún querían intentarlo. Pero hasta las piezas de rag de segunda fila compensaban esta falta de integridad melódica mediante la frenética intensidad rítmica de sus repetidas síncopas. En los mejores momentos del ragtime, especialmente en la obra media y final de Scott Joplin, estos recursos se ven sutilmente incorporados a sus melodías, sumamente memorables, del mismo modo en que un chef añade especias a una receta para matizar el sabor y no para obtener con ello un efecto abrumador. Las estructuras de la mano izquierda propias del ragtime no fueron menos influyentes: toda una generación de pianistas de jazz adaptó su empleo de una nota grave de bajo o una octava (incluso quinta o décima) en los tiempos primero y tercero, seguido de un acorde de registro intermedio en los tiempos dos y cuatro. El resultado de la combinación del insistente martilleo de la mano izquierda cuatro veces por compás y

las acrobacias rítmicas de la derecha fue un rotundo sonido pianístico que hacía innecesario cualquier acompañamiento adicional. Este estilo de interpretación recibió el nombre de *ragging* o *ragged time* (tiempo o ritmo irregular) en algún momento del siglo XIX, término que probablemente diese origen al término genérico de ragtime.

Los ritmos de ragtime aparecieron impresos ya en la primera mitad del siglo XIX, pero suele considerarse la primera pieza impresa de ragtime «Mississippi Rag» (1897), compuesta por William Krell. Más tarde, aquel mismo año, Tom Turpin se convirtió en el primer compositor negro en publicar una composición de ragtime con su pieza «Harlem Rag». Ambas composiciones, bien construidas, parecen indicar que el estilo de ragtime ya había sido incubado por algún tiempo antes de su aparición. Antes de terminar el año 1897 Ben Harney publicó su método *Rag Time Instructor*, primera de muchas obras pedagógicas que se inspirarían en el apetito del público hacia esta nueva y embriagadora música y tratarían de avivarlo. Hacia el cambio de siglo la locura por el ragtime se encontraba en pleno apogeo, hasta tal punto que los críticos serios se sintieron en la obligación de atacarlo. «Los días del ragtime están contados», declaró la revista *Metronome*. «Lamentamos que a alguien se le pudiese ocurrir que el ragtime tuviese la más mínima importancia musical. Fue una oleada popular en la dirección equivocada»[19]. Aquel mismo año, la Federación de Músicos Americanos ordenó a sus miembros que desistiesen de tocar ragtime, declarando que «los músicos sabemos lo que es bueno, y si la gente no lo sabe tendremos que enseñarles».

En medio de esta rápida diseminación de un nuevo estilo musical, el término rag fue invariablemente objeto de un uso excesivo y erróneo, siendo empleado a menudo para designar una amplia gama de expresiones musicales afroamericanas. Muchas piezas de este período emplean la palabra rag en su título a pesar de presentar pocas similitudes con lo que se ha dado en conocer como estilo «clásico» del rag, del mismo modo en que numerosas composiciones llamadas blues se apartaban, a veces considerablemente, de la fórmula habitual en doce compases. Pero a medida que evolucionó el estilo, el ragtime se fundió en una forma estructurada con cuatro temas, en la que cada melodía solía abarcar dieciséis compases. La forma más común de estas piezas de *rag* clásico era AABBACCDD, con una modulación hacia una tonalidad diferente habitualmente correspondiente al tema C.

Aunque las composiciones de ragtime publicadas llegaron a incluir obras vocales y arreglos para bandas, el estilo alcanzó su máxima expresión como forma para piano solo. Ello no debería sorprendernos. En buena parte, la difusión de esta exultante nueva música vino de la mano de la creciente popularidad de los pianos en los hogares estadounidenses en torno a 1900. Entre 1890 y 1909 la producción total de pianos en el país creció desde menos de cien mil hasta más de trescientos cincuenta mil instrumentos al año, y vale la pena señalar que el año 1909 representó un récord no sólo en la producción de pianos sino también en el número de piezas de ragtime publicadas[20]. En 1911 nada menos que 295 compañías distintas de fabricantes de

pianos habían operado en los Estados Unidos, mientras que otras sesenta y nueve empresas produjeron piezas y recambios para pianos. Durante este mismo período, las pianolas entraron cada vez más en los hogares y lugares de reunión. En 1897, el mismo año que presenció la publicación de la primera pieza de ragtime, la pianola de salón Angelus—el primer instrumento de este tipo en incluir un mecanismo neumático para la pulsación de las teclas—fue lanzada ante un mercado entusiasta, y en 1919 las pianolas constituían la mitad de la producción de la industria pianística de los Estados Unidos. Estas dos poderosas tendencias, la difusión de los pianos entre los hogares norteamericanos y la creciente popularidad de las pianolas, contribuyeron a estimular la enorme demanda de música de ragtime durante los primeros años del siglo XX.

Sorprendentemente, esta emanación sin precedentes del arte musical del ragtime se centró en un ámbito geográfico bastante reducido. Del mismo modo en que el blues rural floreció en la atmósfera enrarecida del delta del Mississippi y el primer jazz florecería más tarde en torno a Nueva Orleans, el primer ragtime alcanzó su cenit en el Missouri del cambio de siglo. Ciudades como Sedalia, Carthage y St. Louis, entre otras, contaron con una brillante pléyade de compositores de rags, así como con un ambicioso grupo de editores musicales que advirtieron el extraordinario talento que tenían a su disposición. En Sedalia, ciudad ferroviaria que vivía un *boom* y estuvo a punto de convertirse en capital del Estado, Scott Joplin reunió en torno a sí a un grupo de prometedores compositores, como sus alumnos Scott Hayden y Arthur Marshall, al tiempo que el editor musical de Sedalia John Stark, uno de los principales defensores del ragtime en general y de Joplin en particular, demostró ser un importante catalizador a la hora de llamar la atención del gran público sobre la obra de estos compositores locales. Stark, Joplin y Hayden terminaron por trasladarse a St. Louis, otro gran centro de actividad del rag en estos años dorados. Entre los compositores locales se encontraba Louis Chauvin, un excepcional talento de la ciudad que lamentablemente nos dejó pocas composiciones, así como Tom Turpin y Artie Matthews. En Carthage (Missouri), James Scott creó una destacada serie de piezas de ragtime, muchas de las cuales fueron publicadas por la tienda de música (Dumars) en la que trabajó Scott, primero limpiando suelos y ventanas y más tarde como compositor contratado. Scott terminó beneficiándose asimismo de una fructífera colaboración con Stark, que dio lugar a un grupo de composiciones sólo superadas por las de Joplin como ejemplos del estilo del ragtime. Con la excepción de Joseph Lamb, compositor blanco procedente de Montclair (Nueva Jersey), prácticamente todos los principales exponentes del rag clásico tuvieron su sede antes o después en Missouri.

Scott Joplin destaca como el más grande de estos compositores. De hecho, el resurgimiento del interés por la música de ragtime en las últimas décadas sería difícilmente concebible sin la intemporal atracción que ejerce la música de Joplin. Aunque otros pudieron escribir rags técnicamente más difíciles o hacer alarde de

efectos más novedosos y llamativos, ninguno logró acercarse a la elegancia estructural, la invención melódica o el inagotable compromiso con la maestría artística característicos de las grandes obras de Joplin. Tampoco hubo compositor alguno de ragtimes capaz de igualar la ambición musical de Joplin, ambición que le llevó a componer dos óperas, un ballet y otras obras que desafiasen frontalmente la fama que tenía el estilo ragtime de ser poco elevado. Aunque estas obras más ambiciosas nunca tuvieron la aceptación buscada, al menos en vida de Joplin, su obra destaca hoy tanto más debido a los altos niveles a los que aspiró, así como por su firme fe en el ragtime como forma de música seria, fe que décadas después de morir Joplin se vería reivindicada por su consagración tardía como gran compositor estadounidense.

Joplin había nacido en Texarkana (Texas) el 24 de noviembre de 1868. Su padre, el antiguo esclavo Jiles Joplin, había tocado el violín en fiestas particulares ofrecidas por el tratante de esclavos local en la época anterior a la emancipación negra, mientras que su madre, Florence Givens Joplin, cantaba y tocaba el banjo. Este instrumento pudo tener un especial impacto en la sensibilidad musical del joven Scott: los ritmos sincopados de la música afroamericana de banjo del siglo XIX son un antecedente claro del posterior estilo del rag pianístico. Siendo Scott aún joven, su padre abandonó el hogar familiar, y su madre hubo de trabajar en el servicio doméstico para sacar adelante a sus seis hijos. Joplin demostró interés por el piano desde una edad temprana. A menudo acompañaba a su madre a las casas en las que trabajaba e improvisaba al piano mientras ella realizaba las tareas domésticas. Ya en la adolescencia, Joplin se creó una reputación como pianista profesional, tocando en iglesias, clubes y reuniones sociales en la zona fronteriza entre Texas y Arkansas. Más tarde enseñó música y cantó en un quinteto vocal que realizaba numerosas actuaciones en la región. Durante este período Joplin dio sus primeros pasos en la composición.

En algún momento de mediados de los ochenta, Joplin se trasladó a St. Louis, donde se ganó la vida primero como pianista, tanto a modo de solista en locales nocturnos como tocando con una banda. El trabajo en conjuntos le dio la oportunidad de desarrollar aptitudes como arreglista, que más tarde alcanzarían su culminación en la orquestación de sus dos óperas. Joplin vivió en St. Louis durante casi una década, pero viajó con frecuencia durante aquellos años. Su visita en 1893 a la Exposición Colombina Universal de Chicago, una enorme feria que atrajo a algunos de los mejores músicos del momento, pudo tener en él una especial influencia. Aunque aún no se había publicado música de ragtime, al parecer se tocó abundantemente durante la Exposición, aunque ello ocurriera las más veces a las afueras de los recintos, donde actuaban los músicos negros (mientras los lugares más centrales y selectos estaban reservados a los artistas blancos). Hacia mediados de la década de 1890, Joplin se asentó en Sedalia, donde comenzaría a estudiar armonía y composición en el cercano George R. Smith College for Negroes.

Hacia 1897, Joplin escribió el «Maple Leaf Rag», composición que pronto se convertiría en la pieza de ragtime más famosa de su tiempo. John Stark tardó dos años en publicarla, y en el primer año sólo se vendieron cuatrocientos ejemplares. Pero en el otoño de 1900 la pieza conectó con el público general, terminando por convertirse en la primera partitura en vender más de un millón de ejemplares, cifra si cabe más asombrosa teniendo en cuenta que en aquel momento había menos de cien mil músicos profesionales y profesores de música en los Estados Unidos. A los pianistas aficionados, por su parte, no les debió resultar fácil sortear las dificultades técnicas y rítmicas del célebre rag de Joplin; no obstante, es indudable que muchos compraron la partitura y se esforzaron por desentrañar sus intrincadas síncopas.

Con la ventaja que nos da el paso del tiempo, podemos observar que el «Maple Leaf Rag» sólo mostraba parte del talento de Joplin. Carece de la sutileza melódica, el ingenio compositivo y la profundidad emocional que terminarían por diferenciar a Joplin de otros compositores de ragtime. Pero por su intensidad rítmica el «Maple Leaf Rag» sigue siendo aún hoy una pieza sobresaliente. Sencillamente se trata del rag más embriagadoramente sincopado de Joplin. Si la esencia de la popularidad del ragtime era, como señalaría posteriormente Irving Berlin, su capacidad de captar «la velocidad y energía» de la vida moderna americana, no había pieza que evocase mejor esta nueva sensibilidad que el «Maple Leaf Rag».

Las posteriores piezas de Joplin revelaron la amplia variedad de técnicas compositivas que este ambicioso compositor afroamericano había llegado a dominar: el refinamiento del vals de salón en «Bethena» (1905), los tímidos interludios que atemperan las síncopas de «The Ragtime Dance» (1906), el aire de *boogie-woogie* de la tercera sección de «Pine Apple Rag» (1908), los lánguidos ritmos de tango de «Solace» (1909), las síncopas cuasiparódicas del «Stoptime Rag» (1910), las conmovedoras secciones en tonalidad menor de «Magnetic Rag» (1914), etc. Con la oscuridad brahmsiana de «Scott Joplin’s New Rag» (1912) y, especialmente, su «Magnetic Rag», la última pieza completada por él, Joplin había llevado esta música mucho más allá del bullicioso ambiente de cervecería que caracterizaba para muchos intérpretes y oyentes el estilo del ragtime. Joplin trataba ahora de hacer encajar la música con mayúsculas dentro de los estrechos límites de la forma del rag, hasta tal punto que la música a veces rompía las costuras.

Estas incursiones hacia otros estilos, en ruptura con los géneros establecidos, eran una de las cualidades que definían la música de Joplin. Las descripciones que ponen el énfasis en su papel en la elevación y refinamiento del lenguaje del rag pasan por alto lo principal: Joplin se consideraba principalmente un compositor, y su relación con el ragtime tenía más de lucha contra sus restricciones y callejones sin salida estilísticos que de lucha por el honor y la gloria musical del género. «La ambición de Joplin es brillar en otros campos», escribe sobre él un periódico en 1903. «Afirma que para él es sólo un pasatiempo escribir música sincopada, y desea trabajos más arduos»[21]. Joplin también se mostraba ambivalente e incluso hostil con la pirotecnia

desplegada por la mayoría de los pianistas de ragtime, que hacía énfasis en la velocidad y el histrionismo a costa de la belleza melódica. De aquí la conocida advertencia que figura en muchas de sus composiciones publicadas: «NOTA. No toque esta pieza rápido. Nunca es correcto tocar rápido una pieza de ragtime».

El resultado más destacable de las aspiraciones de Joplin fue su ópera *Treemonisha*, a menudo definida como ópera ragtime, pero que tiene muy poco de ragtime. En realidad penetra profundamente en las raíces de la música folclórica negra previas al rag, además de explotar todos los recursos de la ópera europea; la obra incluye orquestación, obertura, recitativos, arias y números conjuntos. Los últimos años de vida de Joplin se caracterizaron por una creciente preocupación por este proyecto. Éste exigió enormes esfuerzos al compositor, no sólo por las enormes dimensiones de la obra, sino quizá más aún por la dificultad todavía mayor de encontrar apoyo económico y público para su empresa. Alrededor de 1903 Joplin había escrito una primera ópera, hoy perdida, titulada *Guest of Honor*, que al parecer se mantenía bastante fiel al estilo del ragtime. *Treemonisha* se reveló como un proyecto musical mucho más expansivo y absorbente.

Ya en 1907 se nos dice que Joplin se encontraba tratando la publicidad de la nueva ópera con Eubie Blake, y al año siguiente tocó partes de la misma para Joseph Lamb. Stark rechazó la obra al vislumbrar pocas esperanzas económicas para una ópera basada en el folclore afroamericano; hasta 1911 no pudo Joplin publicar su partitura de doscientas treinta páginas para piano y once voces, edición que pagó él personalmente. Su inquebrantable ambición operística le obligó a desechar algunas oportunidades editoriales más lucrativas (el año antes de la publicación de la partitura sólo apareció un rag de Joplin), causando dificultades económicas al compositor y precipitando la ruptura con Stark. Impertérrito, Joplin continuó con la ingente labor de orquestar la extensa obra y buscar respaldo financiero para una producción a gran escala. Al completar la orquestación, Joplin comenzó a realizar audiciones para el reparto, decidido a escenificar la ópera por su propia cuenta para comprobar la respuesta del público. Una única interpretación tuvo lugar en 1915 en una sala de Harlem, con un reparto que no había ensayado lo suficiente, sin decorados, vestuario ni orquesta (el compositor tocaba el piano en su lugar). Ejecutada de este modo tan escueto, la obra generó poco entusiasmo en aquel momento entre un público de Harlem más interesado en la asimilación de tradiciones artísticas consolidadas que en un canto a las raíces culturales afroamericanas.

En otoño de 1916, el año que siguió a la desastrosa producción de *Treemonisha*, Joplin fue ingresado en el Manhattan State Hospital. El 1 de abril de 1917 Joplin falleció a causa de una «dementia paralytica-cerebral» ocasionada por la sífilis. Aunque sólo tenía cuarenta y ocho años, Joplin había sobrevivido a su propia fama. La fiebre del ragtime ya había pasado, y la popularidad de Joplin había menguado hasta tal punto que algunas de sus composiciones inéditas permanecieron ocultas en los archivos de la compañía Stark, siendo destruidos cuando la empresa cambió de

sede en 1935. Los diversos libros escritos en las décadas siguientes sobre la música afroamericana dedicaron poco espacio (o ninguno) a la figura de Scott Joplin, y su extraordinaria carrera no comenzó a ser comprendida en su justa perspectiva hasta que en los años cincuenta apareció la obra decisiva de Rudi Blesh y Harriet Janis *They All Played Ragtime*. Hizo falta que llegara el *revival* experimentado por el ragtime en los años setenta para que las obras de Joplin diesen el siguiente paso al trascender el ámbito de los estudiosos y especialistas y volver a entrar en la cultura de masas estadounidense. A mediados de los años setenta la popularidad de Joplin y las ventas de las grabaciones de su música igualaron las de las estrellas del rock, y una pieza, «The Entertainer», se convirtió incluso en un *single* de éxito. Pero lo más gratificante para Joplin habría sido presenciar el éxito de su ópera *Treemonisha*. Más de sesenta años después de su fracasado estreno, la obra fue reestrenada y grabada, y su compositor recibió póstumamente el premio Pulitzer.

La inquebrantable determinación por parte de Joplin a la hora de fundir la música afroamericana con las principales tradiciones de la composición occidental prefiguró en muchos aspectos la posterior evolución del jazz. Al operar a caballo entre la cultura intelectual y la cultura popular, entre la música culta y la música de masas o entre el polirritmo africano y el formalismo europeo, Joplin se adelantó a los fructíferos esfuerzos de artistas posteriores como Duke Ellington, James P. Johnson, Benny Goodman, Charles Mingus, Stan Kenton y Art Tatum, entre otros. En su tiempo, el público de Joplin—tanto blanco como negro—no estaba preparado para comprender la naturaleza de este arte híbrido; es fácil imaginar que albergase la idea preconcebida de que estas diferentes tradiciones fuesen demasiado opuestas como para permitir una fusión perfecta. La idea de un ballet o una ópera ragtime debió de parecer contradictoria a la mayoría del público a ambos lados de la gran línea divisoria racial que caracterizaba la sociedad estadounidense en torno al cambio de siglo. Era necesario que surgiera una estética diferente para que tales obras pudiesen ser apreciadas en su justo valor.

En nuestros días acabamos de abrazar esta nueva estética, que permite al público no sólo aceptar sino a menudo alabar de inmediato y de forma caprichosa diversas transformaciones de formas de cultura popular en arte serio. Esta tendencia es patente no sólo—ni principalmente—en el jazz, sino prácticamente en todos los géneros y estilos contemporáneos de expresión creativa. Pero hasta en las épocas tolerantes y liberales parece bullir bajo la superficie la tensión entre estas dos corrientes de actividad. Esta interacción dinámica, el choque y la fusión—entre lo africano y lo europeo, la composición y la improvisación, la espontaneidad y la deliberación, lo popular y lo serio, lo «alto» y lo «bajo»—, nos seguirá prácticamente a cada paso a medida que vayamos desentrañando la compleja historia del jazz.



II
EL JAZZ DE NUEVA ORLEANS

LAS CELEBRACIONES DE UNA CIUDAD EN DECLIVE

Con el levantamiento de las restricciones comerciales en el río Mississippi tras la compra de Louisiana en 1803, la economía de Nueva Orleans entró en un período de prosperidad sin precedentes que duraría más de medio siglo. La población de la ciudad ya se había duplicado cuando menos de una década más tarde fue puesto en servicio el primer barco de vapor (llamado, cómo no, «New Orleans») en el río Mississippi, facilitando la navegación río arriba y potenciando la posición de Nueva Orleans como gran foco comercial. El efecto de este cambio sólo es conmensurable si nos fijamos en el crecimiento de las mercancías recibidas en el puerto desde el norte: entre 1801 y 1807, el valor medio anual de las mercancías recibidas fue de cinco millones de dólares, en tanto que en 1851 la cantidad de carga equivalió a casi doscientos millones de dólares. Los envíos de algodón constituían casi la mitad de estos ingresos, pero muchos otros bienes (cereales, azúcar, melaza, tabaco, manufacturas, etc.) y personas pasaban por este foco en el que se había convertido Nueva Orleans, creando un ambiente próspero y cosmopolita que pocas ciudades del mundo podían igualar[22].

Este *boom* económico localizado, cimentado sobre las contingencias de la geografía, comenzó a ceder en los años que siguieron a la Guerra Civil. Que la ciudad perteneciese a uno de los Estados del sur sólo era una pequeña parte del problema. Más acuciante era el inexorable cambio en las infraestructuras del país. Durante las últimas décadas del siglo XIX, el ferrocarril fue sustituyendo gradualmente al barco de vapor como principal sector del transporte en los Estados Unidos. Surgieron focos comerciales por todas partes, y la ubicación de Nueva Orleans como puerta de entrada al más importante sistema de transporte fluvial disminuyó en importancia. Las tribulaciones económicas se vieron agravadas por una corrupción política crónica. A consecuencia de todo ello, en 1874 el Estado de Louisiana era insolvente, incapaz de pagar ni el interés principal ni el acumulado de su deuda de cincuenta y tres millones de dólares[23]. La inversión de capital, en la medida en que ésta permaneció en la zona, gravitaba hacia los recursos naturales y los yacimientos petrolíferos, a consecuencia de lo cual la riqueza salía de Nueva Orleans hacia otras partes de Louisiana o incluso cruzaba la frontera con el Estado de Texas. Las vivaces

historias del jazz de Nueva Orleans a menudo ocultan esta verdad subyacente: en la época del nacimiento del jazz, Nueva Orleans ya era una ciudad en decadencia.

La población de la ciudad se había multiplicado por más de cuatro durante el período de medio siglo, 1825-1875, pero en 1878 un dos por ciento de la población de la ciudad pereció debido a una devastadora epidemia de fiebre amarilla. El riesgo de la pestilencia siempre estuvo presente en la Nueva Orleans del cambio de siglo, especialmente durante los meses del largo y caluroso verano. La ciudad se asienta bajo el nivel del mar, y su clima húmedo y cálido, combinado con unos pésimos servicios higiénicos —la ciudad no dispuso de tratamiento de aguas residuales hasta 1892, mucho después de que la mayoría de las ciudades norteamericanas hubieran adoptado modernos métodos de depuración—, hacían de la capital sureña un campo de cultivo ideal para mosquitos, cucarachas y toda clase de parásitos. El contrabajista de Nueva Orleans Pops Foster recuerda que las condiciones eran tan atroces que en ocasiones tenía que utilizar mosquiteras[24]. Tras la epidemia de 1878, el crecimiento demográfico se reanudó a razón de un lento uno por ciento anual, pero el número de ciudadanos de origen extranjero disminuyó, pues los nuevos inmigrantes buscaban economías más florecientes y un ambiente más saludable.

La esperanza de vida entre los negros naturales de Nueva Orleans era en 1880 tan sólo de treinta y seis años; incluso los habitantes blancos vivían sólo un promedio de cuarenta y seis años. La mortalidad infantil en la comunidad negra era de un estremecedor 45%. Durante aquella década, los índices de mortalidad de Nueva Orleans en su totalidad eran un 56% superiores a los de la ciudad estadounidense media. Considerada en su contexto espaciotemporal, la extrema fascinación de los habitantes de Nueva Orleans por las celebraciones, los desfiles y las fiestas —fascinación que alcanza su culminación en el desfile fúnebre de Nueva Orleans, extraordinaria combinación de lo funerario y lo festivo— recuerda a los cortesanos de la obra de Edgar Allan Poe *La máscara de la muerte roja*, cuyas celebraciones les permitían distanciarse de los sufrimientos y la pestilencia del aquí y el ahora. Desde cierto punto de vista, esta exuberancia no es sino la máxima decadencia; desde otra perspectiva, se trata de un mecanismo de defensa necesario en una comunidad al borde del abismo.

¿Podría ocurrir que, pese a estos factores, hubiese sido una epidemia moral y no física la que hubiera ejercido la influencia decisiva en la Nueva Orleans del cambio de siglo? No en vano, algunos han propuesto una epidemia de vicio, más que las contingencias de la cultura o la economía, como el factor que impulsó el nacimiento del jazz de Nueva Orleans[25]. Pero el paso del tiempo y la mitificación del papel del jazz en los burdeles de Nueva Orleans han hecho cada vez más difícil separar la realidad de la ficción. Las versiones habituales apuntan hacia Storyville, una zona de prostitución de Nueva Orleans que tuvo una existencia de veinte años escasos (inaugurada por las autoridades municipales el 1 de octubre de 1897, fue cerrada por

la marina de los Estados Unidos el 12 de noviembre de 1917), como lugar de nacimiento de la música conocida como jazz. Un estudio detenido de la realidad plantea más de una duda sobre este pintoresco origen. Donald Marquis, uno de los grandes expertos en el jazz de Nueva Orleans y un minucioso investigador de la vida de Buddy Bolden (a quien se suele considerar el primer músico de jazz), se vio obligado a concluir que Bolden «no tocaba en los burdeles. Ninguno de los músicos entrevistados recordó haber tocado con un grupo en un prostíbulo, ni conocían a nadie que lo hubiera hecho»[26]. Hasta el nombre de Storyville, hoy consagrado por el vocabulario del jazz, era mayoritariamente desconocido para los músicos de jazz de la época. Como recordaba Pops Foster:

> Mucho después de marcharme de Nueva Orleans la gente me venía a preguntar sobre Storyville, allá abajo. Yo pensaba que sería algún pueblo por el que tocamos y del que yo no me acordaba. Cuando me enteré de que se referían al barrio de las prostitutas, me quedé asombrado. Nosotros siempre lo llamábamos el Barrio [the District[27]].

Foster añade que la mayoría de los primeros músicos de jazz no tocaban en el Barrio. Otras fuentes indican que en los burdeles se oía a menudo música de piano (aunque en muchos casos se utilizasen pianolas), y que sólo algunos locales contrataban a grupos. Por tanto hemos de deducir que como máximo pudo haber unas docenas de músicos que tocasen regularmente en Storyville[28].

Pese a ser reprobada como música del diablo, es posible que el jazz tuviese vínculos aún más profundos con la casa de Dios. «Oías a los pastores de las iglesias baptistas», explicaba Paul Barbarin, uno de los mejores baterías de los comienzos del jazz de Nueva Orleans, «y cantaban ritmo. Más que una banda de jazz». «Esos ritmos evangélicos eran parecidos a los ritmos del jazz», confirmaba el intérprete de banjo de Nueva Orleans Johnny St. Cyr, «y el canto se acercaba mucho al del blues». Kid Ory, el más famoso trombonista de Nueva Orleans, opinaba que la fuente de inspiración de Bolden era la iglesia y no los burdeles: «Bolden sacaba la mayor parte de sus melodías de la Holy Roller Church, la iglesia baptista de la Jackson Avenue con Franklin. Sé que solía ir a esa iglesia, pero no por devoción, sino para buscar allí ideas para la música»[29].

Pero las casas de placer y las iglesias baptistas, con todo, sólo constituían una pequeña parte del amplio panorama musical de la Nueva Orleans de finales del siglo XIX. En las cenas al aire libre preparadas por particulares los sábados por la noche los asistentes, además de comer pescado frito, tenían ocasión de oír tocar a tríos de cuerda formados por mandolina, guitarra y contrabajo, a los que a veces acompañaban el banjo y el violín. Los domingos, los habitantes de la ciudad se desplazaban a Milneberg y a las orillas del lago Pontchartrain para presenciar la

actuación de hasta treinta y cinco o cuarenta bandas de instrumentación diversa. Los lunes y miércoles se daban por toda Nueva Orleans fiestas particulares al aire libre (al igual que las citadas cenas de pescado frito, se trataba de recaudar fondos para fines particulares, de modo comparable a las posteriores *house rent parties* de Harlem). Los establos de las vaquerías eran otro lugar habitual para organizar bailes: los organizadores, cuando no se trataba del propietario, alquilaban el local, limpiaban los establos y daban una fiesta desde el anochecer hasta altas horas de la madrugada; también en los barcos de vapor del Mississippi se tocaba música de jazz, y el viaje fluvial de la música hacia otros lugares ha sido a menudo mencionado e idealizado por los historiadores del jazz; menos conocidas eran las excursiones en tren de los domingos, promovidas por la Southern Pacific y otras compañías ferroviarias, y en las que actuaban algunos de los mejores músicos locales. El parque Lincoln y el parque Johnson eran también dos de los lugares favoritos de la multitud a la hora de reunirse para oír a las bandas de Nueva Orleans, y un amplio abanico de espacios —como restaurantes, salones de actos y lugares de encuentro— tenían música de manera habitual, al igual que cualquier acontecimiento importante: no sólo los frecuentes desfiles y pasacalles, pruebas deportivas o celebraciones del Mardi Gras y la Semana Santa, sino también ocasiones solemnes como entierros y funerales.

Es posible imaginar el surgimiento del jazz en Nueva Orleans aun sin las casas públicas de Storyville, pero el nacimiento de esta música habría sido impensable sin la extraordinaria pasión local por las bandas de metal, entusiasmo que se encuentra en el núcleo de la relación de la ciudad con las artes musicales. Por supuesto, el fenómeno de las bandas de metal no fue algo exclusivo de Nueva Orleans: en los años que siguieron a la Guerra Civil se organizaron conjuntos similares en muchas ciudades y pueblos de los Estados Unidos; algunas localidades contrataban a un director de banda profesional para organizar y dirigir los ensayos del grupo, mientras que en otros muchos casos —especialmente en las bandas de músicos de color— los grupos eran respaldados por hermandades, clubes o por los propios músicos. Pero el papel de estos grupos era especialmente importante en Nueva Orleans, donde las bandas de metal no sólo tocaban en los conciertos de los domingos por la tarde en la plaza del pueblo, como en muchas otras comunidades, sino casi en cualquier tipo de acontecimiento social.

La Excelsior Brass Band y la Onward Brass Band, ambas formadas en la década de 1880, fueron los conjuntos más conocidos, pero había otros muchos —probablemente decenas— grupos de diferente fama y talento. El batería Baby Dodds recordaba la instrumentación presentada por las bandas de metal en los desfiles:

> Había una formación tradicional en los desfiles de Nueva Orleans. Los trombones iban siempre los primeros. Detrás de los trombones iban los instrumentos pesados, como los bajos, tubas y barítonos. Entonces venían los

> contraltos, dos o tres instrumentos contralto, y detrás de ellos iban los clarinetes. Si había dos ya era mucho. Normalmente había sólo uno, en *mi bemol*. Detrás de los clarinetes venían las trompetas, siempre dos o tres, y eran las siguientes. En la parte de atrás estaban los tambores, sólo dos, un bombo y una caja. Era para que estuvieran equilibrados. En las marchas fúnebres la caja era silenciada retirando los bordones. Sin los bordones es igual que un *tom-tom*. Pero no se amortiguaban los tambores en los pasacalles o al regreso del cementerio. Como máximo había once o doce hombres en toda la banda[30].

A veces se empleaba la misma instrumentación en los bailes, aunque en muchas ocasiones se recurría a un subgrupo de estos músicos, a menudo acompañados de músicos de cuerda. El repertorio de estas bandas destacaba por su variedad. Además de música para conciertos y marchas, los conjuntos también conocían un surtido de cuadrillas, polcas, polcas alemanas, mazurcas, pasodobles y otras danzas de salón de gran popularidad. Cuando la fiebre del ragtime se impuso por todo el país en torno al cambio de siglo, las piezas sincopadas comenzaron a ser tocadas cada vez con más frecuencia por estas bandas, y este cambio vino acompañado por un interés cada vez mayor en dar aire de rag a composiciones más tradicionales. Esta mezcla de géneros musicales fue decisiva en la creación del jazz.

Este florecimiento de la música vernácula tuvo lugar en paralelo con un tremendo entusiasmo por la música europea, tanto en la forma concierto como en la ópera y el drama musical. La apertura del primer gran teatro de Nueva Orleans en 1792 inició una efervescente tradición de representaciones teatrales y conciertos formales. Otro local importante, el Theatre d'Orléans, fue inaugurado en 1813 y reconstruido en 1819 tras un incendio; el American Theatre le siguió en 1824; el St. Charles Theatre (con un aforo de 4100 butacas), en el que cantó Jenny Lind, abrió en 1825, y fue también reconstruido tras un incendio en 1843; el Varieties Theatre, fundado en 1848, fue reconstruido en un lugar diferente en 1871, y diez años después se convirtió en la Grand Opera House; la Academy of Music se inauguró en 1853; la New Orleans Opera House, posiblemente el mejor de estos escenarios, fue creado en 1859, y las funciones allí ofrecidas no tardaron en ser posiblemente las mejores del Nuevo Mundo. En suma, la vida social de Nueva Orleans estaba impregnada por la música de todo tipo: alta o baja, importada o autóctona, que siempre tuvo un público receptivo en esta cosmopolita ciudad. ¿Acaso ha vivido alguna otra ciudad en la historia semejante idilio con las artes musicales?

La influencia de la tradición culta europea fue especialmente notable en la cultura musical de los criollos negros de la ciudad. El papel de estos criollos de Nueva Orleans en el desarrollo del jazz es una de la cuestiones peor entendidas y más tergiversadas de la historia de esta música. Parte de la confusión proviene del propio término «criollo» (*Creole*). En múltiples contextos esta palabra ha sido empleada para

designar a los individuos de ascendencia francesa o española que habían nacido en las Américas. Como tal, era un motivo de orgullo que distinguía a los descendientes de los primeros colonos de Nueva Orleans de las siguientes comunidades de inmigrantes. Sin embargo, muchos de estos primeros habitantes habían tenido por amantes a esclavas, y los nacidos de estas relaciones y su respectiva progenie constituyeron un segundo grupo de criollos, los llamados *Creoles of color* o *black Creoles*. Muchos de estos criollos negros fueron liberados mucho antes de la abolición de la esclavitud en el sur. El célebre *Code Noir* o código negro de 1724, que regulaba la interacción entre amos y esclavos, permitía la manumisión de los esclavos con el consentimiento de su dueño. Entre otros motivos, cierto sentimiento paternal llevó a muchos amos a seguir esta costumbre con estos hijos del mestizaje. Incluso después de la Guerra Civil, estos criollos de color seguían desvinculados de la sociedad negra; en su lugar imitaban las costumbres de los colonos continentales europeos, hablando a menudo un *patois* francés y aferrándose en general a los privilegios de su posición social intermedia. Hacia finales del siglo XIX esta existencia aparte dejará de ser posible para muchos criollos negros. Es posible que el punto de inflexión fuese el pasaje del Código Legislativo de Louisiana que en 1894 declaraba negro a cualquier ciudadano de ascendencia africana. De un modo lento pero inexorable, los criollos de color se vieron empujados hacia un contacto cada vez más estrecho con la clase baja negra a la que tenazmente habían evitado durante tanto tiempo.

Esta asociación forzosa tuvo lugar no sólo en el amplio ámbito de la sociedad, sino también en la subcultura musical de Nueva Orleans. En su mayoría, los músicos criollos estaban mejor instruidos que los músicos negros de las afueras de la ciudad; estaban imbuidos de los clásicos y sabían solfeo. Pero de pronto estos refinados conjuntos criollos se vieron obligados a competir laboralmente con bandas de negros menos formados pero más bulliciosos que estaban buscando un estilo más vibrante, que constituiría los cimientos del jazz de Nueva Orleans. Con el tiempo, el sonido *hot* triunfaría como variedad dominante, si bien no antes de asimilar múltiples aspectos de la tradición criolla. A finales del siglo XIX, la banda criolla de John Robichaux, con sus estudiados arreglos y su maestría musical, representaba lo mejor del viejo estilo. El enfoque más nuevo e intenso fue ejemplificado por la música del cornetista Charles «Buddy» Bolden.

BUDDY BOLDEN, EL ENIGMÁTICO PADRE DEL JAZZ

Buddy Bolden, a menudo citado como el primer músico de jazz, bien puede ser la figura más enigmática que esta música ha producido en su historia. No se han conservado grabaciones de esta figura fundamental —pese a los rumores sobre la existencia de un cilindro de grabación de alrededor de 1900— y su música no aparece mencionada por escrito hasta 1933, dos años después de su muerte, y unas tres décadas después de que Bolden hiciera su aportación al revolucionario nacimiento de un nuevo estilo de música norteamericana. Por tanto, cualquier juicio sobre su importancia ha de partir de testimonios personales dispersos y a menudo contradictorios, muy posteriores a los hechos y en ocasiones con motivaciones poco claras. Durante muchos años, sólo se dispuso del más escueto esbozo biográfico, una biografía según la cual Bolden fue barbero y director de una gaceta sensacionalista local, atribuciones cuya falsedad ha sido recientemente demostrada. No obstante, una minuciosa investigación dirigida por Donald Marquis y culminada en 1978 con su libro *In Search of Buddy Bolden, First Man of Jazz* acaba con las numerosas ideas falsas y probablemente nos acerque más que nunca a Bolden y su música[31].

En 1877, el año en que nació Bolden, el presidente Rutherford Hayes retiró a los últimos soldados federados de Louisiana, lo cual señaló el final de la era de la reconstrucción del país en Nueva Orleans y alrededores. El regreso a la normalidad era sólo aparente: Bolden, hijo de un empleado doméstico, creció en una sociedad incapaz de igualar en ningún aspecto la prosperidad y el bienestar reinantes en Nueva Orleans antes de la guerra. En 1881, cuatro años después del nacimiento de Bolden, su hermana Lottie, de cinco años de edad, murió de encefalitis; dos años después murió el padre de Bolden por una neumonía a los treinta y dos años de edad. Estas tragedias personales eran el reflejo de una realidad social más general e inquietante. Como dejan claro las estadísticas de mortalidad que citamos anteriormente, la breve esperanza de vida del clan Bolden era típica de la gran mayoría de la sociedad negra de la Nueva Orleans de finales del siglo XIX.

Bolden habría sido expuesto a la música no sólo en diversos acontecimientos sociales, sino también en la iglesia y en la escuela —no en vano, dos de los músicos de John Robichaux enseñaban en la Fisk School for Boys, a la que probablemente asistió Bolden. Hacia mediados de los años noventa Bolden empezó a tocar la corneta: inicialmente recibía clases de un vecino, pero pronto complementaría sus ingresos como yesero con sus ganancias como músico. A diferencia de muchos músicos de metal de Nueva Orleans, Bolden no se introdujo en la vida musical pública de la ciudad por medio de las bandas de metal que tanto dominaban la vida social de esta, sino como miembro de los conjuntos de cuerda que amenizaban los bailes y fiestas. Los miembros y la instrumentación de la banda de Bolden sufrieron cambios constantes, pero su evolución general tendió a dar énfasis a los instrumentos de viento a expensas de la cuerda: la única fotografía que conservamos del grupo revela un conjunto consistente en corneta, trombón de pistones, dos clarinetes, guitarra y contrabajo; la batería, pese a no aparecer en la foto, también desempeñaba

un papel importante en la banda, según todos los testimonios. Hacia el final de la década, las energías de Bolden se centraron casi por completo en la música, y su grupo alcanzó una fama creciente por su atrevida incursión en los sonidos sincopados y con inflexiones de blues que prefigurarían el jazz.

Esta música áspera y desmañada contrastaba con los valses, cuadrillas y marchas, más tradicionales, de los criollos de Nueva Orleans. Aunque los músicos criollos trataron al principio de desprestigiar el nuevo estilo, su audacia resultaba atractiva para el público local, especialmente para la generación más joven e independiente de afroamericanos nacidos y educados después de la Guerra Civil. En las atrevidas letras que Bolden daba a sus características canciones, incluidas referencias mordaces a un juez local u otras figuras del momento, podemos ver un símbolo de la actitud más franca de los jóvenes negros de su época. Aun así Bolden forzó los límites como pocos de sus contemporáneos se atrevieron, lo cual realza indudablemente el atractivo de su música casi prohibida. En referencia a esta pieza, que se conoce bajo diversos nombres («Funky Butt», «Buddy Bolden's Stomp», «Buddy Bolden's Blues» o «I Thought I Heard Buddy Bolden Say»), Sidney Bechet recuerda: «La policía te metía en la cárcel si te oía cantar aquella canción. Yo acababa de empezar con el clarinete, tenía seis o siete años, y Bolden estaba haciendo una competición entre los miembros de la Imperial Band, que estaban subidos a un camión. Bolden comenzó su tema, la gente empezó a cantar y los policías se pusieron a aporrear a la gente en la cabeza»[32].

La carrera de Bolden duró sólo unos años. Hacia 1906 su forma de tocar se encontraba en declive, situación que se vio agravada por su afición a la bebida y su creciente inestabilidad mental. En marzo de aquel año, el cornetista fue detenido tras atacar a su suegra con un jarro, suceso que motivó las únicas menciones de Bolden en la prensa durante su vida. Un segundo arresto en septiembre y un tercero en marzo del año siguiente hicieron que Bolden fuese legalmente declarado demente y confinado en un manicomio en la localidad de Jackson. Bolden pasó los veinticuatro años siguientes en este centro, y su situación se deterioró hasta terminar en una acusada esquizofrenia. El 4 de noviembre de 1931, Bolden murió a la edad de cincuenta y cuatro años —según el certificado de muerte, de una esclerosis arterial cerebral—, sólo unos años antes de que un creciente interés en la historia de los comienzos del jazz llevase a los investigadores a volver la mirada hacia esta figura decisiva.

Aunque ha sido costumbre aclamar a Bolden como el padre del jazz, estas definiciones de trazo grueso pasan por alto la gran agitación musical general que se dio en Nueva Orleans en torno al cambio de siglo. Muchos músicos —en su mayoría negros, pero también criollos y blancos— estaban experimentando con las síncopas del ragtime y la tonalidad del blues, y aplicando estos recursos rítmicos y melódicos a una amplia gama de composiciones. Es probable que al principio estas técnicas fuesen utilizadas simplemente para ornamentar las melodías compuestas, pero en un

momento dado esta elaboración evolucionó hacia improvisaciones aún más libres. Lo que comenzó como experimentación terminó conduciendo a una práctica formalizada. Es prácticamente imposible reconstruir estos acontecimientos con algún tipo de precisión: tardó bastante tiempo en existir una terminología para la descripción de esta música, y las primeras grabaciones del nuevo estilo no serían efectuadas hasta al menos veinte años después. Sigue siendo materia de especulación si Bolden fue la figura central de esta transformación o solamente uno de sus múltiples artífices, al igual que la cuestión de si su música es simplemente una variante tardía del ragtime. En cualquier caso, todas nuestras investigaciones indican que en algún momento de finales de siglo XIX un número cada vez mayor de músicos de Nueva Orleans tocaba un tipo de música que, con la ventaja que nos da el tiempo transcurrido, sólo puede ser definida como jazz.

Una serie de cornetistas de las afueras fundamentaron su arte sobre los cimientos que Bolden y otros habían creado, entre otros Bunk Johnson, Joe «King» Oliver, Mutt Carey, y posteriormente Louis Armstrong, el mejor de los trompetistas de Nueva Orleans. Pero el jazz no tardó en superar las barreras raciales que dividían Nueva Orleans a principios del siglo XX. Entre los primeros músicos en practicar este nuevo estilo se contaban asimismo los criollos Sidney Bechet, Jelly Roll Morton, Kid Ory y Freddie Keppard, así como los blancos Papa Jack Laine, Emmett Hardy, Sharkey Bonano y Nick LaRocca. Para los años veinte, cuando se realizaron las primeras grabaciones de un amplio abanico de conjuntos de jazz de Nueva Orleans, la mezcolanza étnica de las bandas era casi tan variada como la propia población de la ciudad. En estas grabaciones encontramos, además de los principales músicos negros y criollos, conjuntos como la Jazzola Novelty Orchestra de Johnny Bayersdorffer, una sólida banda de jazz de Nueva Orleans compuesta por músicos descendientes de emigrantes del centro y sur de Europa; la orquesta de Russ Papalia, otro grupo de jazz constituido principalmente por italoamericanos, y los New Orleans Owls, cuyas filas incluían al clarinetista Pinky Vidacovich, al pianista Sigfre Christensen, al trombonista Frank Netto, al intérprete de banjo Rene Gelpi y al de tuba Dan LeBlanc, formación cuyas raíces étnicas abarcaban prácticamente toda Europa. Es cierto que el jazz siguió siendo básicamente una aportación afroamericana a la cultura de la ciudad —y, con el tiempo, de todo el país—, pero como ocurre con todas las aportaciones de este tipo, dejó de pertenecer en exclusiva a sus creadores primeros. Destinado a convertirse en parte del patrimonio cultural general, el jazz fue abrazado con entusiasmo por músicos de todas las razas y clases sociales.

Muchos de los músicos de la primera generación no llegaron a grabar; otros (como Keppard) lo hicieron cuando ya se encontraban en decadencia, lo cual limita nuestra capacidad de evaluar con precisión el talento y la influencia de estos músicos; un tercer grupo de músicos, tales como Jelly Roll Morton y Bunk Johnson, realizó grabaciones excepcionales, pero en su mayor parte éstas fueron hechas algunos años después de perfeccionado el estilo Nueva Orleans, lo cual plantea la pregunta del

grado de fidelidad con que estas grabaciones representan el modo de tocar de alrededor de 1900. Nuestra capacidad de esclarecer esta historia se complica más si cabe con los recuerdos de músicos como Johnson, Morton o LaRocca, cuyo relato autobiográfico se ve contaminado por su deseo individual de erigirse como grandes protagonistas en la creación de esta nueva música.

Como hemos indicado anteriormente, pasaron unos veinte años entre la época gloriosa de Bolden y la aparición de las primeras grabaciones de jazz. Estos primeros discos comerciales tampoco vienen a simplificar la tarea del historiador. En todo caso ocurre lo contrario: la historia del jazz grabado se inició con un suceso que ha permanecido hasta hoy rodeado de polémica. Y, como con tantas de las cuestiones controvertidas de la historia de esta música, el problema racial subyace en el meollo de la disputa. Quiso el destino que fuese, paradójica y extrañamente, la Original Dixieland Jazz Band, un conjunto compuesto por músicos blancos, la primera en realizar grabaciones comerciales de esta música inequívocamente afroamericana. Criados en Nueva Orleans, estos cinco instrumentistas —el director y cornetista Nick LaRocca, el clarinetista Larry Shields, el trombonista Eddie Edwards, el batería Tony Sbarbaro y el pianista Henry Ragas— unieron fuerzas y actuaron en Chicago en 1916, debutando en Nueva York en enero de 1917. Durante una serie de actuaciones en el Reisenweber’s Restaurant el grupo atrajo a gran cantidad de público con su música novedosa y enérgica, estimulando el interés entre las compañías discográficas de la costa este. Columbia fue la primera en grabar a la banda, pero dudó a la hora de lanzar los discos debido al carácter poco convencional y aparentemtente vulgar de esta música. Poco después el sello Victor superó estos escrúpulos, y una segunda sesión fructificó en el importante éxito comercial de «Livery Stable Blues».

Las polémicas partidistas hicieron aún más difícil la labor de juzgar la importancia y los méritos de la banda. LaRocca y sus partidarios han planteado un estridente revisionismo que sitúa a la Original Dixieland Jazz Band como un factor clave en la creación del jazz[33]. En cambio, los críticos de la banda han definido su música como rígida y poco creíble, llegando al punto de decir que ni siquiera era jazz sino tan sólo una destemplada variante del ragtime. Otros han buscado ejemplos más antiguos de jazz grabado en su intento de privar a la Original Dixieland Jazz Band de su lugar de honor en el panteón del jazz, a menudo definiendo tendenciosamente los discos de 1913-1914 de la James Europe’s Society Orchestra como el verdadero inicio del nuevo estilo musical o lanzando hipótesis sobre ciertas grabaciones perdidas de Bolden u otros. La veracidad de estas afirmaciones se ha visto perjudicada por el afán partidario de ambos grupos. No hay pruebas que sustenten la tesis de que la Original Dixieland Jazz Band iniciase la tradición del jazz, y es incluso dudoso que fuese aquélla el primer grupo de músicos blancos de Nueva Orleans en tocar jazz (parece más acreedor a este honor el director de banda Papa Jack Laine, activo en torno al cambio de siglo). Pero también están fuera de lugar los juicios que desdeñan con petulancia el grupo de LaRocca. La corneta de éste destaca por ser

especialmente sutil y a menudo inspirada, mientras que el trabajo de Larry Shields al clarinete, pese a pasar prácticamente desapercibido en su momento, también ejerció influencia en otros músicos de la época. Sesenta años después, Benny Goodman recordaría cómo Shields había ejercido una fuerte influencia (junto con Jimmie Noone y Leon Roppolo) en sus inicios, añadiendo que aún era capaz de reproducir nota por nota el *chorus* de Shields en «St. Louis Blues». Es cierto que el grupo se permitía ciertos efectismos y novedades de gusto dudoso, pero también lo harían multitud de músicos posteriores —desde Jelly Roll Morton hasta el *Art Ensemble* de Chicago— sin dar al traste con las virtudes subyacentes de su música.

Pese a no ser la mejor de las primeras bandas de jazz, la Original Dixieland Jazz Band fue claramente una de las más variadas. Sus grabaciones abarcaban el jazz, el blues, las formas al estilo rag y las canciones populares, así como los arreglos con un instrumento de viento adicional que anticipaban las texturas de la música swing. Los miembros de la banda viajaron desde Nueva York hasta Inglaterra, donde ofrecieron un recital privado ante la familia real, y viajaron asimismo a Francia, donde participaron en las celebraciones de la firma del Tratado de Versalles. El grupo se separó en 1925, aunque en 1936 volvió a reunirse brevemente para volver a grabar con el sello Victor. Es posible que el incesante afán desplegado por los miembros de la banda con el fin de popularizar su música y promoverse a sí mismos perjudicase en último término el nivel artístico del grupo; no obstante, pocas bandas de aquel período contribuyeron más a dar a conocer al gran público estadounidense y extranjero las virtudes de esta nueva música nacida en Nueva Orleans.

EL MEJOR COMPOSITOR DE CANCIONES HOT DEL MUNDO

Jelly Roll Morton, el máximo compositor de jazz de Nueva Orleans, también generó controversia al afirmar haber inventado esta música. En realidad parece que Morton exageraba sobre muchas cosas, hasta tal punto que en la mayoría de los relatos históricos lo vemos presentado como un fanfarrón desmesurado. Sin embargo, un estudio cuidadoso de los testimonios personales de Morton, conservados por Alan Lomax en una serie de entrevistas y piezas grabadas para la Biblioteca del Congreso, revelan que esta figura, criticada tan a menudo, podía ser en ocasiones una de las fuentes más serias y precisas en relación con el primer jazz. La investigación histórica posterior ha reivindicado las más veces las afirmaciones de Morton, confirmando asimismo la validez de sus recreaciones de estilos musicales anteriores.

Es más, pocas figuras del jazz de época alguna han igualado la lucidez de sus comentarios acerca de la dimensión estética de esta música. Aunque Morton no inventó el jazz, posiblemente fuera el primero en pensar en él en términos abstractos y articular —tanto en sus comentarios como en su música— un enfoque teórico coherente en relación con su surgimiento. Los comentarios que Morton dedica a una amplia variedad de aspectos —la dinámica, el vibrato, la construcción melódica, el empleo de los *breaks*, la esencia de la música latina, etc.— siguen llamándonos la atención e incitándonos a pensar.

Pero las afirmaciones de Morton, con toda su clarividencia en lo musical, destacan asimismo como paradigmas de la ambigüedad y la evasiva al tratarse aspectos biográficos. Como su coetáneo ficticio de la era del jazz, el Jay Gatsby de Scott Fitzgerald, Morton tenía un talento especial para reescribir su biografía a la medida de su ego. Solía dar el año de 1885 como fecha de su nacimiento —como tantos pioneros de Nueva Orleans, aumentaba su edad para tener un buen argumento en favor de su presencia en el nacimiento del jazz—, y afirmaba que su nombre real era Ferdinand LaMenthe. En realidad Jelly Roll nació en Nueva Orleans o sus proximidades el 20 de octubre de 1890, y su verdadero nombre era Ferdinand Joseph LaMothe; creció en un estricto entorno criollo opuesto enérgicamente a su asimilación a la población negra de Nueva Orleans. La familia de Morton prácticamente renegó de él cuando entró en relación con el mundo del jazz, con sus consabidas connotaciones de bajos fondos y vida disoluta. Tampoco es que Morton abrazase la cultura afroamericana sin prejuicios. Por el contrario, la tendencia de Morton a reescribir la historia era especialmente evidente cuando se trataba de asuntos raciales. En uno de sus típicos comentarios estrambóticos, Morton explicó a Lomax que había abandonado el apellido LaMenthe por razones raciales, ¡al parecer por su hostilidad étnica hacia los franceses! En relación con sus propias raíces africanas, Morton adoptó durante toda su vida una actitud de negación, señalando en cambio su ascendencia europea («Toda mi familia vino directamente de tierras francesas», dijo a Lomax)[34] y su extracción social de la clase alta criolla, confiando en su tez relativamente clara y en su dominio de la dicción y los gestos de los blancos. Incluso para los cánones de la sociedad criolla del cambio de siglo, muchos de cuyos miembros compartían su preocupación ante la asimilación a la cultura negra, las manifestaciones de Morton resultaban extremas. A pesar de tener un ego insaciable, a Morton le habría horrorizado comprobar cómo la posteridad lo ha ensalzado como uno de los grandes músicos negros.

En sus acciones, si no en sus palabras, Morton trató de renunciar a todos los símbolos de la cultura burguesa de su juventud criolla. Más que ningún otro de los grandes artistas de Nueva Orleans, buena parte del aprendizaje musical de Morton tuvo lugar en los burdeles de Storyville (aunque Morton trabajó sobre todo en los burdeles blancos, donde pocos músicos de jazz podían seguirle). Más que avergonzarse de las connotaciones bajofondistas del Barrio, Morton se deleitaba en

compañía de chulos, prostitutas, asesinos, tahúres, jugadores de billar y traficantes y delincuentes de diversas clases, llegando incluso a depender de algunos de estos negocios. En los primeros años del nuevo siglo (según él en 1902, aunque parece bastante pronto dada su fecha de nacimiento), Morton empezó a trabajar como músico en Storyville. Su bisabuela le expulsó de casa cuando supo de sus actividades en el Barrio, y al poco tiempo Morton comenzó a trabajar por cuenta propia, lo que haría durante la mayor parte de su vida. Sus primeros viajes le llevaron a Memphis, Nueva York, Chicago, St. Louis, Detroit, Tulsa y Houston, entre otras ciudades. Hacia 1917 Morton había viajado más hacia el oeste, visitando California, Canadá, Alaska e incluso México.

Como no podía ser de otra forma, Morton llamaba la atención allí donde viajaba: gran derrochador, llevaba un diamante en uno de sus dientes y más en las ligas de los calcetines; se sabe que alardeaba de tener siempre un baúl lleno de dinero en la habitación del hotel (sólo había billetes en la parte superior, pero quien tenía ocasión de verlo fugazmente sacaba la citada impresión), y ostentaba un exuberante y caro guardarropa, cambiando de ropa varias veces al día. Su habilidad como pianista y compositor ya era sin duda refinada en estos años, pero los ingresos de Morton casi con toda seguridad dependían en aquella época más de sus actividades como proxeneta y jugador de billar. No obstante, a su regreso a Chicago alrededor de 1923, Morton estaba ya listo para aprovechar su considerable talento publicitario y encaminarlo a la edificación de una carrera musical. El momento era el oportuno, desde luego: la era del jazz había comenzado en serio, y Morton esperaba sacar provecho de la insaciable demanda de este nuevo estilo de música.

Los años que Morton pasó en Chicago, que duraron hasta 1926, constituyen el período más prolífico de su carrera musical. Realizó más de cien grabaciones o rollos para pianola de sus composiciones, publicó piezas de forma continuada y fundó su conjunto más famoso, los Red Hot Peppers. Esta banda, que grabó tanto en Chicago como en Nueva York durante el resto de la década, alcanzó una maestría artística colectiva que pocos grupos de Nueva Orleans consiguieron igualar y ninguno superó. También es indiscutida la supremacía de Morton como compositor de jazz —«el mejor compositor de canciones *hot* del mundo», según el propio Jelly Roll— hasta que Duke Ellington ensanchara los límites de la creatividad en la década siguiente. Pero su banda ha permanecido hasta el día de hoy ante todo como ejemplo paradigmático por su dominio de la interacción de conjunto, tan imprescindible en la estética de Nueva Orleans. Morton (también como Ellington) era capaz de sacar el máximo partido de sus músicos, hasta tal punto que sus grupos podían elevarse por encima de las limitaciones individuales de cada músico. La elevada opinión que Morton tenía de su propio talento era sin duda un factor decisivo: su gran fuerza de voluntad llevó a sus músicos a compartir su exaltada visión del jazz de Nueva Orleans. A veces Morton empleaba medios aún más drásticos para mantener a los músicos en su propia línea. Una elocuente anécdota de los años veinte relata cómo en

una sesión de grabación el trombonista Zue Robertson se negó a tocar la melodía de una de las piezas de Morton del modo deseado por el compositor. Morton sacó una gran pistola de su bolsillo y la puso sobre el piano. En la siguiente toma, Robertson reprodujo la melodía nota a nota[35].

La grabación de 1926 del «Sidewalk Blues» de Morton testimonia los resultados obtenidos gracias a esta determinación. La pieza se inicia con una introducción de diez compases en la que se pasa revista a cada uno de los instrumentos principales: el piano, el trombón, la corneta y el clarinete. Ello conduce directamente a la exposición por la corneta de una frase melódica de doce compases sustentada por un *stop-time* acórdico. Este tipo de técnicas de *stop-time* —aquí la banda impulsa al solista con marcados acentos en los compases dos y cuatro— eran un sello distintivo de la música de Morton, quien invariablemente las empleaba durante un breve lapso para aportar variedad al acompañamiento. A continuación una segunda melodía de doce compases emplea el estilo contrapuntístico que entrelaza las líneas del trombón, la corneta y el clarinete, tarjeta de presentación del jazz clásico de Nueva Orleans. La pieza regresa entonces a la primera melodía de doce compases, pero esta vez el clarinete se hace con el protagonismo. Un interludio de cuatro compases conduce sin interrupción una nueva melodía de treinta y dos compases a cargo de la corneta, el trombón y el clarinete (brevemente interrumpida en el decimosexto compás por un claxon de automóvil, en un giro inesperado típico de Morton). Esta melodía de treinta y dos compases se ve repetida, pero ahora en un arreglo para tres clarinetes. Se trata de un recurso sorprendente en el contexto del estilo de Nueva Orleans. Morton llevó dos clarinetistas adicionales a la sesión, que permanecieron inactivos casi todo el día salvo para algunos momentos claves como éste. Este cambio de instrumentación en mitad de una canción, tan extraño al jazz de ese período, resulta representativo de la inclinación de Morton a la obtención de sonidos sorprendentes en los momentos más inesperados de su música. Esta comedida sección de los clarinetes cambia de ritmo drásticamente en los ocho últimos compases con el regreso del enérgico estilo contrapuntístico de Nueva Orleans. Un apéndice de cinco compases cierra este torbellino concentrado en tres minutos y medio: Morton ha abarcado un mundo de sonidos en una forma compacta.

Al dar conferencias sobre la música de Morton, siempre me ha impresionado cuánto tiempo se necesita para describir con palabras lo que ocurre en cualquiera de sus piezas. A la hora de glosar una grabación de tres minutos necesitaremos diez veces más tiempo para ofrecer siquiera una explicación superficial de los diversos cambios en la instrumentación, la estructura armónica y el sustento rítmico que caracteriza estas interpretaciones. Esta complejidad estructural no es arbitraria, sino que su papel es esencial en la estética maximalista de Morton. En la versión de septiembre de 1926 de «Black Bottom Stomp», otro elocuente ejemplo de esta perspectiva, la banda desaparece a mitad de la pieza, siendo el líder quien mantiene el curso de la música con un vertiginoso y vehemente *stomp*, que Jelly Roll ataca con un

arrebato que recuerda a la cadencia del virtuoso en el concierto clásico. Pero los Red Hot Peppers regresan en un abrir y cerrar de ojos, acompañando ahora al cornetista George Mitchell en un apasionado *chorus* sobre el *stop-time*. Ello conduce directamente a la conversación de Johnny St. Cyr con el conjunto, que tiene lugar en un ritmo sincopado. Pronto regresa con redoblada energía el contrapunto de Nueva Orleans de trombón, clarinete y corneta, la enseña sonora que indica que la actuación de los Red Hot Peppers ha alcanzado el desenlace deseado, tan inevitable como el «vivieron felices para siempre» al final de los cuentos infantiles. Nuevamente, tres minutos de vinilo han de dar cabida a aspiraciones sinfónicas.

Morton tampoco carecía de limitaciones. Sus armonías, como en «Finger Buster» o «Froggie Moore», presentan a veces combinaciones poco hábiles de tendencias cromáticas y diatónicas que hacen pensar que el compositor estaba yendo más allá de sus propios conocimientos teóricos; su técnica pianística, pese a todas sus afirmaciones en sentido contrario, no solía ser de virtuoso; finalmente, su pretensión de ser el inventor del jazz es difícilmente merecedora de un debate serio. No obstante todo ello, los logros de Morton fueron considerables si consideramos globalmente su arte. Estas grabaciones de 1926 para Victor nos traen a Morton en la cúspide de su capacidad creativa. En interpretaciones como «Sidewalk Blues», «Black Bottom Stomp», «Dead Man Blues,» «Grandpa’s Spells», «Smokehouse Blues» y «The Chant» cultivó un fértil territorio situado a medio camino entre las rígidas estructuras compositivas del ragtime y la vivacidad espontánea de la improvisación de jazz. Este estilo pronto se convertiría en un anacronismo —de hecho, puede que ya lo fuese en el momento de estas grabaciones— a medida que el jazz olvidase su procedencia de la forma del ragtime politemático. En este sentido, la obra de Morton representa tanto la culminación como el último florecimiento de este modo de hacer música.

Aunque la visión artística de Morton domina estas grabaciones, Jelly Roll se vio favorecido por la presencia de un grupo de experimentados músicos de Nueva Orleans. El trombonista criollo Kid Ory, nacido en LaPlace (Louisiana) el día de Navidad de 1890, había tenido éxito como líder de banda en Nueva Orleans antes de emprender giras. En 1922 su grupo lanzó en Los Ángeles la primera grabación de jazz de Nueva Orleans debida a músicos negros, y en 1925 se desplazó a Chicago, donde participó en varias de las sesiones de grabación más importantes de la historia del jazz, trabajando no sólo con Morton en las decisivas sesiones de los Red Hot Peppers, sino grabando también con Louis Armstrong y King Oliver, entre otros. Johnny St. Cyr, nacido en Nueva Orleans el 17 de abril de 1890, fue uno de los primeros músicos de cuerda del jazz. St. Cyr se formó como yesero, pero tras aprender a tocar la guitarra con un instrumento de fabricación casera decidió seguir su vocación musical. Como miembro de la banda fluvial de Fate Marable, St. Cyr viajó intensamente antes de establecerse en Chicago a principios de los años veinte, donde también grabaría con Armstrong y Oliver. En esta época St. Cyr tocaba a menudo un instrumento híbrido de seis cuerdas que combinaba el mástil y el diapasón

de la guitarra con la caja de resonancia del banjo. Otros miembros de los Red Hot Peppers eran el cornetista George Mitchell, el clarinetista Omer Simeon, el bajista John Lindsay y el batería Andrew Hilaire.

Jelly Roll siguió grabando con frecuencia durante el resto de la década. La composición de los Red Hot Peppers cambiaba regularmente, pero con independencia de cuáles fuesen sus miembros los conjuntos de Morton siguieron dando lo mejor de sí mismos mientras operaban dentro de los límites estéticos del nuevo lenguaje de Nueva Orleans. Algunas grabaciones notables debidas a Morton durante los años veinte incluyen una estimulante sesión en trío realizada en 1927 con el clarinetista Johnny Dodds y el batería Baby Dodds, una atractiva sesión en dúo con King Oliver en 1924 y su trabajo en 1923 con los New Orleans Rhythm Kings, así como sus continuas sesiones al piano como solista. Igual que ocurrió con tantos músicos de este período, la carrera discográfica de Morton se vio súbitamente interrumpida por la llegada de la depresión económica, si bien es casi seguro que su música habría caído en desgracia aun en circunstancias económicas más favorables. El jazz se había convertido en una música de solistas, y la templada estética colectiva del mejor Morton no estaba en sintonía con los gustos predominantes en la era del swing.

Morton tenía explicaciones propias —y algo paranoicas— sobre por qué perdió la atención del público tras expirar su contrato con Victor en 1930. Unas veces culpaba de sus problemas a una conspiración de la industria musical (liderada por la sociedad de autores y editores ASCAP y por la MCA), mientras que en otras ocasiones aseguraba que el principal causante de su desgracia era una maldición de vudú. Lo cierto, en cualquier caso, es que durante los años treinta hubo un lapso de ocho años durante el cual Morton realizó tan sólo una grabación. Si conservó alguna fama fue gracias a haber compuesto el «King Porter Stomp», pieza que fue popularizada por las *big bands* de Fletcher Henderson y Benny Goodman, quienes la adaptaron a las nuevas sensibilidades de su tiempo. A mediados de los años treinta Morton se estableció Washington, donde fue dueño de un club nocturno en la calle U que resultó un fiasco (el local cambiaba de nombre cada pocos meses en un vano intento de atraer clientela) y siguió urdiendo planes para resucitar su carrera musical.

En 1938 logró precisamente este objetivo, espoleando su regreso por medio de una audaz maniobra en la que no faltaban los excesos que eran su sello inconfundible. «Es manifiestamente sabido, de modo incontrovertible, que Nueva Orleans es la cuna del jazz, y resulta que su creador fui yo mismo»: así se inicia la célebre carta que Morton envió a la revista *Down Beat*[36]. El final de esta prolija epístola ponía todo ello en perspectiva, o al menos en la particular perspectiva de Jelly Roll:

> Mis aportaciones fueron muchas: fui el primer director-payaso, diciendo cosas ocurrentes y vestido de forma llamativa, lo que hoy llaman maestro de ceremonias; fui el primero en incorporar una coral a una orquesta; fui el

> primero en grabar la tabla de lavar, también el contrabajo y la batería —que se suponía imposible de grabar. Inventé los matamoscas (hoy los llaman escobillas). Por supuesto, cuando me despedían o yo me marchaba surgían muchos imitadores […]. Que el Señor nos libre de más Hitlers y Mussolinis.

La carta está firmada como «Jelly Roll Morton, Creador del Jazz y el *Stomp*, Artista para Victor, Mejor Compositor de Canciones *Hot* del Mundo».

Otros destinatarios recibieron cartas similares, y Morton no tardó mucho tiempo en consolidarse, si no como el creador del jazz, sí al menos como su más notable celebridad. Las grabaciones llevadas a cabo por Alan Lomax para la Biblioteca del Congreso le hicieron objeto de redoblada atención. Si la carta a *Down Beat* presenta a Morton como un fanfarrón, las entrevistas de Lomax ofrecen una descripción más convincente de sus logros. Morton toca, canta, teoriza y evoca recuerdos en estas sesiones, legándonos uno de los documentos más cautivadores de la historia del jazz. Oímos cobrar vida a toda una época, resucitada a medida que los dedos de Morton se deslizan con seguridad por el teclado y evocada por su hipnótica voz con aplomo de orador. Charlatán o historiador, Morton tenía una oratoria persuasiva, y las compañías discográficas volvieron a querer escucharle tras la larga temporada de inactividad de principios y mediados de los años treinta. Él aprovechó estas nuevas oportunidades del mejor modo posible. Concretamente, una serie de grabaciones de tono íntimo lanzadas bajo el nombre de *New Orleans Memories* (Recuerdos de Nueva Orleans) daban muestra no sólo de sus virtudes como compositor (de modo especialmente destacado en The Crave) y pianista, sino también de sus aptitudes como vocalista, menos conocidas. Aquí, como en las sesiones grabadas por Alan Lomax, le oímos cantar de un modo profundamente conmovedor, lo cual sugiere que, en circunstancias distintas, Morton podría haber llegado al estrellato musical sin llegar siquiera a tocar el teclado.

Morton sólo pudo disfrutar su nueva posición como figura respetada del jazz durante unos años. A finales de 1940, a la muerte de su madrina, Morton enganchó su Lincoln y su Cadillac y atravesó el país pese a las inclemencias del tiempo. Le preocupaba que unos diamantes que poseía su madrina pudiesen ser robados (hecho que ocurrió realmente, confirmando sus miedos). Permaneció en California, donde trabajó esporádicamente como músico, pero pronto cayó enfermo. El 10 de julio de 1941 falleció en el Hospital General del Condado de Los Ángeles.

El mundo del jazz aún no ha llegado a comprender del todo a esta compleja figura de sus primeros tiempos. Además de inspirar una novela, Morton ha sido retratado en una película de Hollywood, denigrado en un musical de Broadway, celebrado en modernas coreografías de danza y psicoanalizado en artículos y notas discográficas. En la mayoría de los casos, sin embargo, estos esfuerzos sólo captan una de las facetas de su variopinta personalidad, haciéndose hincapié por lo general en su fatuidad, sus joyas y su llamativa indumentaria o los símbolos de los bajos fondos,

pintando a Morton como una especie de Mac el Cuchillo neorleanés. Con demasiada frecuencia se pierde con todo ello la música, que es el verdadero diamante encerrado en este pozo sin fondo psicológico. El musical de Broadway *Jelly's Last Jam*, basado en la vida y la época de Morton, llegaba a tomarse la licencia de recurrir a otros compositores para llenar gran parte de su partitura: como si bastase con el personaje de Morton y pudiésemos olvidar su arte sin mayor problema. Pero bien considerado, el lugar de Morton en la historia del jazz no se debe a ninguno de estos rasgos superfluos como su fanfarronería o su vinculación con el mundo de la prostitución. El legado más importante de Morton está en sus composiciones, grabaciones y rollos para pianola, así como en sus recuerdos y sus lúcidos comentarios acerca del estilo en el jazz: fue todo ello lo que le otorgó su posición como el artesano más consumado en el estilo tradicional de Nueva Orleans.

LA DIÁSPORA DE NUEVA ORLEANS

Una de las mayores paradojas de la historia del jazz de Nueva Orleans es que gran parte del mismo se desarrolló en Chicago. Ya a principios de los años veinte el centro del jazz mundial se había desplazado claramente hacia el norte. Los músicos de Nueva Orleans seguían dominando el estilo, pero ahora operaban muy lejos de su tierra natal. Bastante antes de la mitad de la década, un importante cuadro de músicos de Nueva Orleans se hallaba forjando su reputación en otros lugares: Jelly Roll Morton abandonó Nueva Orleans alrededor de 1908, Freddie Keppard partió en 1914 (si no antes), Sidney Bechet en 1916, Jimmie Noone en 1917, King Oliver en 1918, Kid Ory en 1919, Johnny Dodds hacia el mismo momento, Baby Dodds en 1921 y Louis Armstrong en 1922. Estos movimientos pudieron comenzar como breves períodos de gira, pero al final se convirtieron en traslados definitivos. Salvo para alguna breve visita, la inmensa mayoría de quienes participaron en la diáspora de Nueva Orleans ya no regresaron a su tierra natal.

Este éxodo no fue ni mucho menos un fenómeno puramente musical. Entre los años 1916 y 1919, alrededor de medio millón de afroamericanos abandonaron el sur en favor de comunidades más tolerantes en el norte; en los años veinte siguió su estela casi un millón más. Este inmenso cambio demográfico, conocido desde entonces como la Gran Migración, abarcó a la totalidad de la sociedad negra, desde los médicos y los abogados hasta los músicos, los pastores protestantes, los artesanos y los trabajadores itinerantes. Los músicos se trasladaron al norte por las mismas

razones que motivaron a otros grupos: la búsqueda de una vida mejor y mayores oportunidades de trabajo, sustentar a la familia, gozar de un atisbo de libertad personal, etc., posibilidades mucho más difíciles de obtener para los afroamericanos en el contexto de la segregación del sur. Naturalmente hubo excelentes músicos que permanecieron en Nueva Orleans, y algunos tuvieron incluso la oportunidad de grabar en su ciudad natal (óiganse, por ejemplo, las célebres grabaciones realizadas por la banda de Sam Morgan en Nueva Orleans en el año 1927); no obstante, cualquier músico que en los años veinte estuviese decidido a impulsar su carrera en el jazz no tenía más remedio que abandonar su patria chica: sólo los que marcharon (Bechet, Oliver, Morton, Armstrong, Noone) consiguieron una reputación importante. Fueron capaces de situar el jazz de Nueva Orleans en el mapa musical de la cultura norteamericana, si bien, paradójicamente, sólo lo pudieron hacer una vez abandonada la ciudad.

Los músicos blancos de Nueva Orleans también se trasladaron a Chicago durante este período, pero en su caso la motivación no era huir de la intolerancia racial, sino aprovechar las mayores posibilidades económicas de la ciudad septentrional. Como había ocurrido con la Original Dixieland Jazz Band, los conjuntos blancos tenían más facilidad para atraer a las compañías discográficas, al menos hasta que la tremenda popularidad de los primeros *race records* revelase a la industria musical el mercado potencial de los músicos afroamericanos. A los pocos meses de realizarse en Chicago las primeras grabaciones de músicos negros también entraron en los estudios bandas racialmente mixtas, si bien con ello no se resolvió ni mucho menos el problema de la segregación en el jazz, que durante mucho tiempo seguiría siendo motivo de discordia.

La colaboración entre Jelly Roll Morton y los New Orleans Rhythm Kings, una agrupación de instrumentistas blancos de Louisiana asentados en Chicago, dio pie a este señalado acontecimiento: la primera sesión multirracial en la historia del jazz de Chicago. Los Rhythm Kings ya habían celebrado sesiones de grabación en agosto de 1922 y marzo de 1923 cuando en julio de 1923 contrataron a Morton como pianista y compositor para su siguiente cita. «Hacíamos todo lo posible por copiar la música de color que habíamos oído en Nueva Orleans», recordaría más tarde Paul Mares, organizador del grupo. «Lo hacíamos lo mejor que sabíamos, pero naturalmente no éramos capaces de tocar en el auténtico estilo de color»[37]. En el caso de Mares, sus mordaces solos en el registro medio de la corneta reflejan la influencia de su coetáneo Joe «King» Oliver, cuyo grupo grabó sus primeros discos en Chicago sólo unos meses después de las primeras grabaciones de los Rhythm Kings. Pese a ser rítmicamente menos emocionantes que la King Oliver Creole Band, los New Orleans Rhythm Kings hacían gala de un sólido trabajo de conjunto, de un seguro sentido del *swing*, especialmente en los tiempos intermedios, y de los impresionantes diseños clarinetísticos de Leon Roppolo. El trabajo de Roppolo, que ejemplifican sus solos en «Wolverine Blues» y «Panama», evita el estilo arpegiado que da cierto carácter

mecánico a tantos otros clarinetistas de la primera generación de Nueva Orleans, presentando en cambio un estilo más lineal y melódico que llegará a influir en numerosos clarinetistas y saxofonistas de la escuela de Chicago.

¿Fue Oliver el mejor cornetista del primer jazz de Nueva Orleans? En este punto no son concluyentes las historias del jazz. En todo caso, cuanto más a fondo entramos en la cuestión nos encontramos con más incógnitas y contradicciones. «Casi todo el mundo ha oído hablar de Joe Oliver y Louis Armstrong», afirma Preston Jackson, «pero pocos han oído hablar de Mutt Carey en sus mejores tiempos. Mutt Carey estaba en su día a la altura de Joe Oliver». El propio Carey tenía otra opinión distinta: según él, «Freddie Keppard tenía Nueva Orleans en el bote. Él era el rey: él llevaba la corona». Edmund Hall, otro de los intérpretes de la primera generación, se inclinaba por Buddy Petit: «Buddy es un hombre del que nunca se ha escrito mucho. Él —¿cómo se dice?— marcaba la pauta en Nueva Orleans […]. Si Buddy hubiese dejado Nueva Orleans y se hubiese ido a Chicago como hicieron otros, estoy seguro de que habría tenido la misma reputación que los demás»[38]. O podríamos hablar de Emmett Hardy, un cornetista blanco de Nueva Orleans que en 1925 murió de tuberculosis con sólo veintidós años y no dejó grabación alguna: «Emmett fue el mejor músico que jamás oí», escribiría posteriormente Bix Beiderbecke, quien tuvo ocasión de oír tocar a Hardy cuando éste viajó a Iowa para actuar allí a principios de los años veinte[39].

Cualesquiera que fuesen las virtudes de éstas y otras figuras olvidadas, Oliver destaca como el cornetista de Nueva Orleans que nos legó un conjunto de grabaciones más impresionante, unas grabaciones que nos ayudan de múltiples maneras a saber cómo debieron de sonar en su momento las demás figuras del primer jazz de Nueva Orleans. Puede que la banda de Oliver careciese de los ingeniosos arreglos de los Red Hot Peppers o de la discreta elegancia de los New Orleans Rhythm Kings, pero su característico sonido *hot*, intenso, impuro y desinhibido, se aproxima al máximo a la esencia de la experiencia jazzística. Su atractivo procede de su crudeza, de su terrenalidad, de su insistencia. Si la música de Jelly Roll ha envejecido como un buen vino, la de Oliver nos sigue abrasando la garganta como lo haría un whisky de contrabando.

Por otra parte, Oliver no era el cornetista de Nueva Orleans melódicamente más imaginativo, ni el más diestro en cuanto a técnica. Y sin embargo sigue siendo en más de un aspecto la vara de medir empleada al juzgar el trabajo de otros músicos de instrumentos de metal de Nueva Orleans. Su sonido bronco y vocal inspiró a muchos imitadores, y representa conceptual e históricamente un punto de encuentro de los anteriores estilos de jazz. Como tal, el modo de tocar de Oliver presenta vínculos evidentes con una larga lista de cornetistas del primer estilo de Nueva Orleans que no llegaron a grabar o que apenas lo hicieron, como Manuel Pérez, Freddie Keppard, Buddy Petit y Buddy Bolden; al tiempo Oliver permite vislumbrar asimismo el futuro trabajo de los cornetistas influidos por él: no sólo el del más célebre hijo musical de Nueva Orleans, Louis Armstrong, sino el de toda una pléyade de músicos de metal

formados en la tradición de Chicago. Partiendo de sus vínculos con el pasado, Oliver fue capaz de integrar en su modo de tocar tanto la tradición más espontánea (Bolden) como la más deliberada (Pérez) del primer metal de Nueva Orleans. Casi desde cualquier punto de vista (histórico, musical o biográfico), Oliver descuella como figura fundamental en la historia del jazz.

Nacido en Nueva Orleans o sus alrededores el 11 de mayo de 1885, Oliver creció en un período en el que los desfiles de las bandas de música se encontraban en el centro de la actividad social de la ciudad. Hacia los quince años Oliver tocaba ya en estas bandas, y es posible que su etapa de aprendizaje con Pérez en la Onward Brass Band constituyese un paso decisivo en su evolución. Oliver nunca dejaría de estar influido por estos conjuntos, como demuestran los aires de marcha que encontramos en grabaciones como «High Society» o «Snake Rag». En 1918 Oliver abandonó Nueva Orleans, y durante varios años actuó no sólo en Chicago sino también en otras ciudades, llegando incluso a California. En 1921 Oliver regresó a Chicago, donde su Creole Jazz Band se hizo con seguidores entusiastas, tanto entre el público general como entre los músicos, durante su prolongada etapa en los Lincoln Gardens, una sala de baile ubicada en la East 31st Street.

Para sus actuaciones en los Lincoln Gardens Oliver recurrió a los mismos músicos de primera línea que habían viajado con él a California: Honore Dutrey al trombón y Johnny Dodds al clarinete. En una decisión inesperada, Oliver optó en esta ocasión por añadir una segunda corneta al grupo. La decisión resultaba insólita en un grupo de jazz de principios de los años veinte: en realidad, hoy no lo sería menos. Fue un gesto especialmente curioso en Oliver: en California había recurrido al violín y al saxofón en un intento de enriquecer la textura sonora del grupo. Se habría podido esperar que Oliver siguiese una vía similar en Chicago, o que al menos dudaría a la hora de contratar a otro cornetista, aunque sólo fuera por el riesgo que ello entrañaba para su propia posición como cornetista estelar del grupo.

En realidad no tardó en ocurrir algo similar. Quiso el destino que el músico elegido por Oliver para este cometido, Louis Armstrong, viniese a eclipsar no ya a Oliver sino a toda la primera generación de músicos de jazz. Algunos han destacado como el factor que motivó la decisión de Oliver el aprecio que éste sentía por el talento de Armstrong; otros han señalado el deseo de Oliver de aumentar el nivel musical de la Creole Jazz Band. Puede que percibiese el declive de su propia capacidad como cornetista y ello le impulsase en esta dirección. Cualquiera que fuese la razón, Oliver actuó con prontitud: a las pocas semanas de asegurarse la actuación en los Lincoln Gardens, en julio de 1922, envió un telegrama a Louis Armstrong solicitando su presencia inmediata en Chicago.

KING OLIVER Y LOUIS ARMSTRONG

Ya durante su propia vida, los elementos míticos de la biografía de Armstrong comenzaron a ocupar el lugar de los propios hechos. Esta combinación de verdad y ficción comienza literalmente con los detalles sobre su nacimiento, acaecido el 4 de julio de 1900 según la versión de Armstrong, aceptada por los cronistas posteriores. Difícilmente podríamos imaginar una fecha más apropiada para el nacimiento de una leyenda nacional estadounidense, al combinarse la conmemoración simbólica de la independencia del país y el inicio del gran siglo norteamericano. Pero la realidad es más prosaica. Como ha demostrado de forma convincente Gary Giddins, la fecha convencional se aparta de la real en trece meses exactos. El certificado de bautismo descubierto por la investigación de Giddins indica (en latín) que Armstrong nació el 4 de agosto de 1901 como hijo ilegítimo de William Armstrong y Mary Albert y fue bautizado en la iglesia del Sagrado Corazón tres semanas más tarde[40].

Las descripciones que Armstrong nos ofrece del papel que tuvieron sus padres en su educación no son coherentes, y a menudo son igualmente incoherentes las afirmaciones de terceras personas. Por ejemplo, según algunas versiones los padres de Armstrong nacieron en la esclavitud; sin embargo, la documentación demuestra claramente que la fecha de nacimiento de ambos es posterior a la emancipación negra. Sin embargo, todas las fuentes coinciden en indicar que tanto William como Mayann (como Armstrong llamaba invariablemente a su madre) se ausentaban del hogar con frecuencia durante la infancia de Louis. William pronto se marchó a vivir con otra mujer, optando finalmente por formar una familia con ella. Mayann, que según parece tenía sólo diecisiete años al nacer Armstrong, dejó a su hijo con su abuela Josephine y se trasladó a Perdido Street, en una época en que esta zona era el centro de la prostitución negra en Storyville, lo cual hace suponer que Mayann se ganaba el sustento por tales medios[41]. Armstrong no volvió con su madre hasta que tuvo cinco años; desde aquel momento, recordaría más tarde, compartieron su hogar con una serie de diferentes «padrastros». A la edad de siete años Armstrong comenzó a trabajar, vendiendo carbón a las prostitutas de Storyville.

El siguiente punto de inflexión en la biografía de Armstrong también ha adquirido tintes de leyenda popular en las narraciones sobre su vida. Pasada la medianoche del 1 de enero de 1913, Armstrong fue detenido por alterar el orden público. Su delito no era otro que haber disparado seis tiros al aire con el revólver de calibre 38 de su padrastro. Armstrong fue internado en el llamado Hogar para Niños de Color, donde permaneció dieciocho meses. Este castigo se tornó beneficioso, pues el muchacho se vio favorecido por la disciplina militar de la institución. Armstrong ya había tocado la corneta antes de este período (nuevamente en contra de lo que afirman los relatos al uso[42]), además de actuar en un cuarteto vocal. Pero el Hogar ofrecía un entorno seguro y estructurado en el que, en consonancia con la tradición militar, se hacía hincapié en la música y se reconocían los méritos. En este contexto, Armstrong fue

continuamente ascendiendo de categoría, tocando sucesivamente la pandereta, la trompa contralto, el bugle y por último la corneta.

Cumplido su período disciplinario en junio de 1914, Armstrong no quería abandonar el reformatorio y pasar a la custodia de su padre. Quizá con razón, pues pronto fue empleado en un trabajo agotador: llevar un carro de reparto de carbón, ocupación que desempeñó hasta el final de la Primera Guerra Mundial. Pero cuando los músicos de metal más veteranos de Nueva Orleans comenzaron a abandonar la ciudad, las oportunidades musicales se multiplicaron para Armstrong. En los años siguientes participó en algunos grupos célebres, como el de Kid Ory (en el que sustituyó a Oliver tras partir éste hacia Chicago), la Silver Leaf Band del clarinetista Sam Dutrey, la banda fluvial de Fate Marable y la Tuxedo Brass Band de Papa Celestin. Para cuando Oliver convocó al joven cornetista, puede que Armstrong fuese desconocido para los aficionados al jazz de Chicago, pero los músicos de Nueva Orleans ya tenían en cuenta a este prometedor artista.

Las grabaciones realizadas por el nuevo conjunto de Armstrong, la King Oliver Creole Jazz Band, ponen a prueba al oyente moderno en más de un aspecto. En primer lugar ha de enfrentarse con la deficiente calidad sonora de la que adolecían las grabaciones acústicas en torno a 1923. Esta tecnología, aceptable a la hora de captar el sonido de una única voz o instrumento, resultaba decididamente insuficiente a la hora de reproducir el delicado equilibrio entre los diferentes instrumentos de un grupo de jazz. Y pocos conjuntos eran menos apropiados para esta tecnología que la Creole Jazz Band de Oliver, con sus diferentes voces instrumentales sutilmente entretejidas. Pero para los oídos modernos la fidelidad sonora es quizá un escollo menor en comparación con la visión estética —radicalmente diferente a la moderna— que cimentaba el jazz de Nueva Orleans. A diferencia del jazz posterior, con su democrática fe en los solos individuales, los pioneros de Nueva Orleans crearon una música en la que lo primordial era el *grupo*: dentro de éste cada instrumento debía desempeñar un rol específico, no afirmar su independencia. El momento más característico de estas grabaciones de jazz temprano es aquél en el cual los instrumentos principales —normalmente la corneta, el clarinete y el trombón— entablan un espontáneo contrapunto. El trombón se hace con el registro inferior, aportando una profunda y pausada melodía de bajo; el clarinete toca figuras más complejas, consistentes a menudo en arpegios u otros patrones de digitación rápida; la corneta se mueve sobre todo en el registro intermedio, tocando melodías menos elaboradas que el clarinete, y lleva adelante al conjunto con el impulso de sus líneas principales, llenas de brío. Ninguno de los primeros grupos de jazz fue mejor en este estilo colectivo que la Creole Band de Oliver.

Visto con ojos actuales, el vocabulario melódico de Oliver era simple, casi primitivo. En «Dippermouth Blues» su célebre solo está construido a partir de unas pocas notas: un conciso fragmento melódico es tocado una y otra vez con escasas

variaciones. Aquí, como en otras ocasiones, la virtud de Oliver no consiste en la improvisación lineal, sino en su perfecta combinación con el resto del conjunto, y especialmente en el encantador carácter vocal de su corneta. King Oliver no dejó grabadas entrevistas con historiadores del jazz, y sólo podemos especular sobre cuáles eran sus ideales artísticos; sin embargo, sí nos ha llegado un comentario que resulta especialmente revelador. Oliver afirmaba haber pasado diez años refinando su sonido con la corneta. Esta obsesión por el sonido está en el corazón de la revolución musical de Nueva Orleans, así como en la esencia de la aportación de Oliver a la misma. Lejos de aspirar a un sonido de pureza clásica y emular así una perfección ultraterrena, los primeros músicos de jazz se esforzaban por hacer que sus instrumentos sonaran como voces humanas, con toda la variedad, imperfección y todo el color que implica tal modelo. Esta perspectiva musical desafiaba la notación convencional y se resistía a ser reducida a una metodología sistemática. Richard Hadlock, recordando una lección musical que recibió de Sidney Bechet, nos transmite algo de la atención minuciosa que los músicos de Nueva Orleans prestaban a la producción del sonido:

> Te voy a tocar hoy una nota, me dijo una vez. Mira de cuántas formas puedes tocar esa nota: puedes hacerla gruñir, alargarla, elevarla, puedes hacer con ella lo que quieras. Así se expresan los sentimientos en esta música. Es igual que hablar[43].

Estos consejos («hacerla gruñir, alargarla, elevarla […], hacer con ella lo que quieras») muy bien podrían servir como descripción de la tosca belleza que Oliver crea con la corneta. Su música no es una música de escalas y acordes, sino un canto al color y la textura.

Desde este punto de vista, la King Oliver Creole Band no parecía el contexto más lógico en el que Armstrong pudiese afinar sus destrezas como músico de jazz. Curiosamente, aunque Armstrong pronto se revelaría como el primer gran solista de la historia del jazz, pulió su talento en un conjunto en el que prácticamente no se realizaban solos. Oliver concebía el jazz como una música de creación colectiva en la que los instrumentos eran interdependientes y ninguno de los instrumentos de viento había de ser hegemónico. Armstrong en particular se veía especialmente constreñido: como segundo cornetista debía añadir una línea de apoyo o un relleno armónico a la línea principal de Oliver, y las grabaciones de la banda demuestran que era capaz de hacerlo con suma destreza; sin embargo, el sonido más potente de Armstrong, unido a una mayor facilidad técnica, hacía de él una persona poco idónea para un papel subordinado. En ocasiones, como en la grabación para OKeh de «Mabel's Dream», o en su cuasisolo en «Froggie Moore», la segunda corneta supera claramente en volumen al líder del grupo: en el jazz de Nueva Orleans, esto equivale prácticamente al motín del camarero de a bordo.

La sensación que percibimos al oír estas interpretaciones es a un tiempo estimulante y turbadora. La maestría musical de Armstrong era mucho mayor que la de sus colegas: de ahí el efecto estimulante. Contrasta en grado máximo con la tendencia de la pianista Lil Hardin a la confusión en los cambios de acordes, la frecuente falta de inspiración de las líneas melódicas del trombonista Honore Dutrey o el modo dubitativo en que Dodds abordaba su parte (compárense sus grabaciones de la Creole Band con el trabajo superior y más despreocupado de Dodds con Jelly Roll Morton). Inevitablemente, la maestría de Armstrong sobresale de forma impresionante en este contexto. Esto no es una crítica a los restantes miembros de la King Oliver Creole Band, pues las mencionadas limitaciones en la sofisticación armónica y en la inventiva melódica eran endémicas en todos los conjuntos de jazz anteriores a la época de Armstrong. Pero la superioridad de Armstrong hace en este caso que las carencias sean más evidentes. Él más que nadie señaló la senda de una concepción más compleja y sofisticada del solo de jazz, la cual cambiaría esta música para siempre.

Al mismo tiempo, sin embargo, el enfoque individualista de Armstrong también nos resulta turbador por su carácter subversivo. ¿No trata deliberadamente de socavar una estética colectiva? Tanto en la exuberancia de sus líneas melódicas como en su potencia sonora (a diferencia de Oliver, Louis tendía a tocar sin sordina), el modo de tocar de Armstrong reclama la atención del oyente. En sus grabaciones posteriores, con su énfasis en los solos, este magnetismo es todo un tanto a su favor, pero en la Creole Jazz Band desfigura el perfecto equilibrio entre voces instrumentales que culmina la belleza del estilo de Nueva Orleans. Una de las paradojas de la historia del jazz —que nos recuerda además el rápido ritmo de evolución que caracteriza esta música— es el hecho de que, debido a la presencia de Armstrong, las grabaciones de King Oliver de los primeros años veinte destaquen como ejemplo imprescindible del estilo colectivo de Nueva Orleans y al mismo tiempo como su canto de cisne, puesto que en ellas se apunta ya hacia el espíritu más individualista que pondría fin a dicho estilo.

A mediados de 1924 los músicos que constituían el núcleo del grupo habían abandonado a Oliver, principalmente porque sospechaban que éste se quedaba con parte del dinero que les correspondía. Cuando Oliver volvió a grabar, en esta ocasión con un grupo llamado los Dixie Syncopators, el mundo del jazz había cambiado debido a la creciente popularidad adquirida por el modelo de la *big band*. Oliver trató de adaptar su música a la sensibilidad naciente añadiendo dos o tres saxofones y empleando arreglos más rigurosos en sus piezas. Esta última fase de la carrera de Oliver es a menudo despreciada por los críticos por cuanto supone de abandono de la interacción espontánea entre los instrumentos de viento que había caracterizado al estilo de Nueva Orleans. No obstante, Oliver podría haber llevado a buen puerto la transición hacia la era de las *big bands* con este nuevo enfoque si su forma de tocar no hubiera comenzado a resentirse debido a una serie de problemas continuos con la

embocadura. Se ha debatido hasta qué punto le afectaron estos problemas, así como cuál fue su cronología, pero la idea general es inequívoca: con el paso del tiempo, Oliver empezó a tocar cada vez menos, y la calidad de su obra se hizo desigual en el mejor de los casos. A mediados de los años treinta ya era incapaz de tocar.

Diversas cartas escritas por el cornetista hacia el final de su vida —y posteriormente publicadas— han sido descritas con razón por el crítico de jazz Martin Williams como «algunos de los documentos más conmovedores que se han conservado del pasado del jazz»[44]. Unidas a algunas anécdotas sobre los últimos años del músico, estas epístolas sirven no sólo como testimonio de los sufrimientos padecidos por Oliver, sino también de las degradadas condiciones en las que vivían los negros del sur durante la Depresión. Acabada su fama, Oliver hubo de pasar interminables horas trabajando en puestos de ínfima categoría (conserje de una sala de billar, vendedor en los arcenes de las carreteras, etc.), tratando en vano de ahorrar dinero suficiente para comprar un billete de tren y poder así reunirse con su hermana en Nueva York. Cuando le llegó la muerte, en abril de 1938, vivía en el umbral de la pobreza en Savannah (Georgia). Su regreso a Nueva York sería póstumo: la hermana de Oliver utilizó el dinero de su alquiler para trasladar el cuerpo del cornetista a Nueva York, donde fue enterrado en el cementerio de Woodlawn en una tumba anónima por falta de dinero para una lápida. Asistieron al entierro Louis Armstrong, Clarence Williams y algunos otros músicos.

Puede que hacia finales de los años treinta la música de Oliver estuviese prácticamente olvidada por el público general, pero a través de su protegido, Louis Armstrong, Oliver dejaría una huella perdurable tanto en el jazz como en la corriente general de la cultura popular. En dicho momento la influencia de Armstrong en el mundo del jazz era ubicua. Pero aún más notable fue el talento de Armstrong, por entonces cada vez más patente, para extender su fama más allá del mundo del jazz, creando un renombre y un estatus internacional que hasta hoy no han sido alcanzados por ningún otro músico de jazz. En este sentido, Armstrong se encuentra entre un puñado de figuras de la primera mitad del siglo XX (Charlie Chaplin, Al Jolson, Babe Ruth, Shirley Temple, Winston Churchill) cuya fama trascendió los límites del tiempo y el espacio hasta convertirlos en entes míticos en los que se diluye la frontera entre imagen y realidad.

El estatus de Armstrong como icono cultural, no obstante, no deja de tener sus desventajas para quien estudia la historia del jazz. En el caso de semejantes celebridades, la imagen amenaza con eclipsar la esencia, o incluso con convertirse en ésta. Para comprender el papel de Armstrong como innovador en el jazz y no como un simple hombre-espectáculo de masas es necesario mirar más allá de los aspectos superficiales de su fama, profundizando en la obra que nos legó. Es aquí donde hallaremos el núcleo esencial de las consecuciones de Armstrong como músico de jazz.



III
LA ERA DEL JAZZ

LA ERA DEL SOLISTA

Las revoluciones, tanto en cuestiones de arte como de Estado, sólo crean un mundo nuevo sacrificando el anterior. En el jazz ocurre lo mismo. Desde luego Louis Armstrong, quien puso fin a la tradición dinástica del jazz de Nueva Orleans (acabando con el pintoresco linaje real de Bolden, Keppard y Oliver), es un extraño regicida. Armstrong siempre habló con deferencia y casi veneración de sus raíces musicales, y con especial devoción de su mentor, Joe Oliver. Sin embargo, los microsurcos no nos engañan: la superioridad de Armstrong como músico, con el insuperable impulso lineal de sus improvisaciones, inevitablemente hacía que Oliver, Morton, Bolden y toda la tradición de las bandas de Nueva Orleans pareciesen pasados de moda, como una calesa al trote al lado de la cadena de montaje de Henry Ford. Los pioneros de Nueva Orleans hacen mutis por un lado del escenario mientras por el otro lado hace su aparición Armstrong anunciando con su trompeta la era del solista.

O al menos así parece desde nuestra época. Pero los ciclos de la historia raramente se ajustan a las rígidas categorías y estrictas demarcaciones que les aplicamos *a posteriori*. En realidad, la revolución iniciada por Armstrong tuvo lugar en su momento a impulsos irregulares, además de discretamente. Armstrong tardaría más de un año en grabar como jefe de grupo tras abandonar la King Oliver Creole Band. Cuando se planearon estas famosas grabaciones (las de los clásicos Hot Five), la compañía discográfica consideró incluso la posibilidad de buscar un jefe de filas más conocido para el grupo. La mayoría de las fuentes ponen de relieve que, aunque los talentos de Armstrong pudiesen pasar desapercibidos para el público general, sí eran más que reconocidos por la comunidad musical («su forma de tocar era reverenciada por innumerables músicos de jazz», según un comentario característico[45]): sin embargo, aun así cabe la duda a este respecto. Fletcher Henderson, el primer jefe importante de Armstrong después de Oliver, exigió al trompetista la aceptación de un recorte salarial para entrar en su banda. Muchas crónicas señalan que en realidad Henderson prefería el modo de tocar del cornetista Joe Smith, y que sólo contrató a Armstrong porque Smith no estaba disponible. ¿Hemos de creerlo? Las grabaciones parecen confirmar esta versión: cuando Smith se

incorporó a la banda de Henderson en la primavera de 1925, los solos comenzaron a ser asignados cada vez más a él y menos a Armstrong. En justicia hay que decir que Smith era un intérprete admirable: aunque carecía del impulso rítmico de Armstrong, su sonido cálido y su facilidad en la ejecución eran irreprochables, y es posible que en torno a 1925 su modo de tocar tuviese mayor aceptación entre los clientes de las salas de baile. Menos entusiasmo despertaba aún en Henderson el modo de cantar de Armstrong, lo cual exasperaba al joven músico. Años más tarde expresaría así su opinión: «A Fletcher yo no le gustaba como a Joe Oliver. Aunque tenía en su banda a un talento de un millón de dólares, nunca se le ocurrió siquiera dejarme cantar»[46].

Puede que Armstrong no cautivase de inmediato a la ciudad de Nueva York, ni siquiera a la banda de Henderson; sin embargo, de un modo lento pero seguro ejerció su influencia en la comunidad musical. Los intérpretes de metal fueron los primeros en percibir la fuerza de esta estrella en ascenso, pero como ocurriría veinte años más tarde con las innovaciones de Charlie Parker, las aportaciones de Armstrong terminaron por extenderse a todos los instrumentos de la banda. Poco a poco iba ganando adeptos, como revelan los arreglos de Don Redman o el trabajo de Coleman Hawkins al saxofón. Realmente no podemos concebir a Armstrong como músico acompañante: durante su etapa en la banda de Henderson, Armstrong fue un líder, si bien ejercía su liderazgo por medio del ejemplo. Su solo en «Shanghai Shuffle» incluye un pasaje de ocho compases que constituye una elocuente lección de ingenio rítmico: el fuego es avivado por Armstrong mediante la simple repetición de una nota, variando su duración, colocación e intensidad. Lo que habría resultado monótono en manos de cualquier otro miembro del grupo adquiere vida bajo su seguro dominio de la síncopa. En «Shanghai Shuffle» y muchas otras grabaciones de la banda de Henderson («Copenhagen», de octubre de 1924, *Mandy Make Up Your Mind*, de principios de diciembre, y «I'll See You in My Dreams», grabado un mes más tarde), Armstrong estaba augurando un nuevo y más moderno concepto de la improvisación. Al final su impacto resultaría decisivo: en la banda de Henderson, en el jazz neoyorquino y en el mundo del jazz en general.

El reto más importante que hubo de afrontar Armstrong durante los meses previos a las grabaciones de los *Hot Five* tuvo lugar en un contexto diferente. Como músico de los Clarence William Blue Five, Armstrong hubo de rivalizar con Sidney Bechet, «el único hombre que por un tiempo pareció estar a su nivel como improvisador durante aquellos años de transición», según el crítico Gary Giddins[47]. Bechet, nacido en Nueva Orleans el 14 de mayo de 1897, sólo era cuatro años mayor que Armstrong, pero había acumulado una inmensa experiencia desde que dejó su ciudad siendo aún adolescente. En 1919 había viajado a Europa con la Southern Syncopated Orchestra de Will Marion Cook, asombrando allí al público y ganándose el elogio del gran director de orquesta suizo Ernest Ansermet. En un clarividente artículo publicado por la *Revue Romande* en 1919, Ansermet declaró que Bechet era «un artista de genio», pronosticando que su modo de tocar el clarinete sería «quizás la

carretera por la que mañana se precipite todo el mundo»[48]. Otras actuaciones tuvieron lugar en una recepción al aire libre ofrecida por el príncipe de Gales (el futuro rey Eduardo VIII) y un baile celebrado en el Royal Albert Hall para festejar el Armisticio. Bechet regresó a los Estados Unidos no sólo con una mayor reputación, sino también —y esto quizá sea más importante— con un saxofón soprano que había visto en un escaparate cuando paseaba por el West End londinense.

Hasta este momento el trabajo de Bechet se había limitado al clarinete, instrumento que había aprendido bajo la influencia de tres pioneros de Nueva Orleans: George Baquet, «Big Eye» Louis Nelson y Lorenzo Tio. La tradición que Bechet heredó de estos músicos nada tenía de primitiva: en realidad, en algunos aspectos el clarinete era el instrumento de jazz más avanzado durante esta época temprana. Los clarinetistas de la tradición de Nueva Orleans se aplicaron a desarrollar una mayor flexibilidad digital, y en consecuencia se les solía asignar las partes más complicadas. Esta fluidez en el estilo clarinetístico arrancaba más de cierta tradición de ornamentación melódica que del desarrollo lineal y más libre que asociamos con posteriores instrumentistas de jazz, como demuestra la sección *obbligato* de la pieza «High Society», que era empleada como demostración técnica por numerosos clarinetistas de Nueva Orleans. La complejidad melódica, sin embargo, no era ni mucho menos el único rasgo característico del clarinete de Nueva Orleans. Los patrones de figuras formados a partir de acordes arpegiados fueron a menudo los componentes básicos de los solos de clarinete en el estilo de Nueva Orleans; por este motivo, estos músicos necesitaban poseer una comprensión relativamente sofisticada de las estructuras armónicas. Años más tarde Coleman Hawkins desarrollaría esta tendencia hasta crear un estilo de saxofón penetrante y de gran destreza armónica, pero las implicaciones acórdicas desempeñaron ya un importante papel desde la primera generación de clarinetistas y saxofonistas de jazz.

Sin embargo, la tradición clarinetística heredada por Bechet tenía sus limitaciones. Los patrones de figuras acórdicas que cimentaron tantos solos de clarinete en los primeros años pronto se convirtieron en un callejón sin salida desde el punto de vista estilístico. Atrapada en el vocabulario armónico, esta primera generación de intérpretes tendió a dejar intacto el potencial rítmico de su instrumento. En su estilo las síncopas desempeñaban un papel modesto, y cuando se empleaban raramente iban más allá de la repetición de los patrones rítmicos desarrollados años antes en el estilo ragtime. Aun en sus momentos más «sucios» (*dirty*), el clarinete de Nueva Orleans raramente se acercaba a la crudeza de las improvisaciones de corneta, más desenfrenadas. Así las cosas, correspondió ante todo a los músicos de metal (Bolden, Keppard, Oliver, Armstrong) la misión de ampliar el vocabulario rítmico y explorar todas las variaciones de sonido posibles dentro del estilo de Nueva Orleans.

Bechet desempeñó el papel más destacado en la maduración del clarinete como voz solista en el jazz. Naturalmente, otros intérpretes también hicieron su aportación: óiganse, por ejemplo, las infravaloradas grabaciones de Leon Roppolo con los New

Orleans Rhythm Kings, que ya en 1922 llamaron la atención sobre el potencial del instrumento; sin embargo, el papel de Bechet fue especialmente influyente al señalar el camino de un concepto más melódico y lineal del instrumento, además de emplear una paleta sonora más amplia. De modo bastante similar a King Oliver, Bechet desarrolló una cualidad vocal en su modo de tocar, dando muestras además de una extraordinaria sensibilidad en relación con las posibilidades del timbre y el fraseo. Estos talentos le permitieron destacar como solista de primera fila, si bien Bechet —a diferencia de Armstrong— se sentía igualmente cómodo sumergiendo sus líneas melódicas en el conjunto. Esta diferencia de temperamento entre los dos grandes músicos de Nueva Orleans se hace patente en su grabación conjunta de 1924 «Early Every Morn», en la que teóricamente acompañan a la vocalista Alberta Hunter. El saxofón soprano de Bechet, que mezcla notas mantenidas en lo alto y frases que descienden al registro inferior, combina bien con el resto del conjunto y deja sobrado espacio para las contramelodías de Armstrong. Éste, en cambio, reclama un papel más enérgico, tocando a todo volumen una ampulosa coda que tiende a eclipsar a Hunter y al resto de la banda. Este tipo de exhibiciones técnicas no eran el fuerte de Bechet. Sin embargo, también él llegaba a permitirse ciertos alardes cuando la ocasión lo merecía. En otra colaboración de la época, «Texas Moaner Blues», Armstrong vuelve a acaparar la atención con una breve irrupción en *double-time* en uno de sus característicos *breaks*, pero Bechet no se queda atrás en esta ocasión. Desencadena un enjambre incontenible de frases desmañadas, menos fluidas que las del cornetista, pero que indican una clara determinación de igualar nota por nota a cualquier rival, aunque se trate del gran Louis Armstrong. Y esta vez Bechet se hace con la atención del oyente con una coda con aire de blues.

Bechet flirteó con la música de las *big bands*, y llegó incluso a tocar por un breve período en la orquesta de Ellington; en general, sin embargo, mantuvo su predilección por el estilo de Nueva Orleans. A principios de los años treinta, cuando Armstrong adaptó su música al nuevo gusto del público por las *big bands*, Bechet permaneció fiel al anterior estilo, destacando al respecto sus grabaciones con el trompetista Tommy Ladnier. Sus grabaciones de «I Found a New Baby» y «Maple Leaf Rag» demostraron a todo aquel que quisiera escuchar que el nuevo estilo no había perdido su encanto. El público, sin embargo, mostró poco interés (aún habían de pasar casi diez años para el *revival* de Nueva Orleans). Tras un período sin éxitos en el Savoy Ballroom, Bechet y Ladnier abandonaron temporalmente el negocio musical, fundando una costurería en Harlem, en la que el trompetista hacía de limpiabotas y Bechet se ocupaba principalmente en planchar y hacer arreglos de ropa, al menos cuando no se encontraba en la trastienda preparando comida criolla o celebrando una *jam session*.

Bechet volvió a ser atraído hacia los escenarios por una oferta del líder de grupo Noble Sissle. Durante cuatro años, hasta 1938, Bechet actuó en la banda de Sissle, antes de abandonarle para dirigir su propio grupo y buscar oportunidades como

músico *free-lance*. A finales de los años treinta y principios de los cuarenta el público se interesó cada vez más por los pioneros del jazz, y Bechet fue uno de los principales beneficiados por este cambio de actitud. Bechet comenzó a grabar en conjuntos de jazz tradicional para Blue Note y otros sellos, además de actuar regularmente en Nick’s y otros locales de Nueva York. A diferencia de otros músicos de la primera generación, Bechet no había perdido facultades en el momento en que su música volvió a gozar del favor de los aficionados al jazz. La célebre versión que en 1939 hizo de «Summertime» es un buen ejemplo. Utilizando el saxo soprano, un instrumento que en manos de muchos otros músicos tiene una expresividad demasiado limitada y una desconcertante tendencia a desafinar, Bechet explota a fondo su arsenal: bramidos, gemidos, lastimeros reclamos, notas altas y luminosas, acotaciones a modo de susurro e incluso una traviesa cita de un aria de ópera.

En mayo de 1949, Bechet regresó a Europa por primera vez en casi veinte años para participar en París en un festival de jazz. La ocasión fue un éxito, y en otoño Bechet regresó a Francia para ofrecer nuevas actuaciones, a lo que siguió un viaje a Inglaterra. En una maniobra que muchos músicos de jazz estadounidenses emularían más tarde, Bechet decidió instalarse de forma permanente al otro lado del Atlántico; no se trataba de apartarse de sus raíces, explicaba, pues ello le hacía encontrarse «más cerca de África». En el Viejo Mundo, además de ser adulado, contaba con una seguridad económica y una aceptación social que ningún músico de jazz negro podía alcanzar en su país de origen. Las actuaciones y las grabaciones eran abundantes, así como las oportunidades artísticas de cualquier otra clase: en estos años los conciertos de Bechet en los *nightclubs* y salas de conciertos obtenían llenos, y el músico también participó en proyectos relacionados con el ballet y el cine. Poco antes de morir en 1959 se convirtió incluso en literato con su autobiografía *Treat It Gentle*, una obra de gran sinceridad apreciada por sus admiradores casi tanto como sus grabaciones.

LOS HOT FIVE Y LOS HOT SEVEN

Varios meses antes de abandonar Nueva York, Armstrong se había casado con la pianista Lil Hardin, compañera suya en la banda de Oliver. Eran unas segundas nupcias tanto para Armstrong (quien siendo adolescente se había casado con Daisy Parker, de quien pronto se separó y divorció) como para Hardin; él tenía veintitrés años y ella veintiséis. Universitaria, sofisticada y ambiciosa, Hardin poseía muchas de las cualidades que le faltaban a Armstrong. La mayoría de las fuentes coinciden en

que fueron sus ambiciones en relación con la carrera de Armstrong —y no las de éste — las responsables de que Armstrong rompiera con Oliver y se uniera a Fletcher Henderson.

De modo similar, Hardin fue al parecer la impulsora del regreso de Armstrong a Chicago, que tuvo lugar hacia finales de 1925. La etapa con Henderson en Nueva York y la subsiguiente gira con la banda habían significado una separación forzosa para la pareja. Varios motivos hacían que Hardin desease el regreso de Armstrong: como cualquier recién casada, quería tener cerca a su marido; es posible que además sospechase ciertos devaneos extramaritales de Armstrong (éstos, de hecho, terminarían por dar al traste con su matrimonio). Asimismo pudo vislumbrar la oportunidad de potenciar la carrera de Armstrong en Chicago; por último, está claro que ella se vería beneficiada por la presencia de Armstrong en su propia banda, contratada ahora para actuar en el Dreamland Cafe de Chicago. No sin cierto recelo, Armstrong abandonó el conjunto de Henderson, aunque con el consuelo de que éste prometía volver a contratarlo si decidía regresar a Nueva York.

Si bien fueron las consideraciones conyugales y las oportunidades como músico de grupo las que hicieron a Armstrong regresar a Chicago, el trabajo como estrella discográfica se reveló el factor decisivo durante este período. El 12 de noviembre de 1925 Armstrong entró en un estudio improvisado (el equipo de grabación portátil del sello OKeh estaba en Chicago sólo unos meses al año) para emprender su primera sesión como líder de grupo. Esta fecha dio inicio a un fértil período de producción musical, que encumbraría a Armstrong como el instrumentista de jazz más importante de su generación, y quizá de todos los tiempos. Desde luego, ninguna otra serie de grabaciones ha sido tan apreciada y admirada como la que resultó de estas célebres sesiones, las de los inmortales Hot Five y Hot Seven. En cuanto a importancia histórica y grandeza visionaria podemos decir que muy pocas grabaciones son comparables (mencionemos quizá las de las bandas de Ellington de principios de los cuarenta o las sesiones de Charlie Parker para Savoy y Dial); desde luego, ningunas las superan. Se trata del excepcional y feliz caso de un artista que se encuentra en un momento determinante de su carrera y, mientras se descubre a sí mismo, hace cristalizar un punto de inflexión de toda una forma artística.

¿Qué elementos dieron forma a este avance decisivo en la interpretación del jazz? Ya hemos mencionado el papel de Armstrong en el desplazamiento del punto focal del jazz del conjunto al solista. Pero el verdadero quid de la cuestión es el modo en que Armstrong llevó a efecto este cambio. No es que los anteriores músicos de jazz no supieran tocar solos. Pero en comparación con Armstrong carecían de los recursos técnicos y sobre todo de la profundidad creativa necesaria para hacer del solo el elemento central y más poderoso de la música de jazz. Pese a todas sus virtudes, ninguno de los grandes músicos del momento —ni Bechet ni Beiderbecke, ni Hawkins ni Hines— podía igualar el vasto repertorio de recursos rítmicos de Armstrong, sus abigarrados fraseos o siquiera el simple impulso interno y la lógica

externa de sus líneas melódicas.

En esta época se publicó un método inspirado en Armstrong titulado *50 Hot Choruses for the Cornet*; aunque no es ni mucho menos su mayor logro artístico, en cierto modo nos revela la esencia de su aportación al jazz mejor que cualquiera de sus solos. Para recopilar este volumen, destinado a aspirantes a músicos de jazz, la editorial Melrose grabó y transcribió numerosas improvisaciones de Armstrong. Las grabaciones originales en las que se basó este manual se han perdido, pero bastan las transcripciones para comprobar página a página y compás por compás el carácter innovador del trabajo del trompetista. Muchas de estas avanzadas ideas melódicas sencillamente no existían en el jazz antes de Armstrong. Las frases y síncopas que aparecen resultarían sin duda sumamente originales para la época; pero además de estas joyas de agudeza improvisatoria, la indescriptible plenitud del estilo improvisatorio de Armstrong hubo de suponer una revelación para otros intérpretes de la época. La interconexión de las frases estaba a la altura de la propia fuerza inherente a éstas. Como describe acertadamente Richard Hadlock, «con independencia del tempo, [Armstrong] siempre completaba cada frase y llevaba cada nota tenida a su valor completo, creando la ilusión de un reposado desahogo hasta en el más turbulento de los arreglos»[49].

Una de las curiosidades de la historia del jazz es que esta aportación fundamental de Armstrong queda minimizada para la mayoría de los oyentes modernos precisamente por su éxito como pionero. A oídos pocos informados las frases de Armstrong parecen a menudo lugares comunes, recursos conocidos y empleados por numerosos intérpretes: es fácil que olvidemos que el mundo del jazz los aprendió precisamente de Armstrong. Para evaluar sus verdaderas repercusiones es necesario retroceder en el tiempo y comparar sus solos con los de la música anterior. Fijémonos por ejemplo en el artificioso intento de King Oliver de dar *swing* a un *break* de dos compases en su grabación de «Construction Gang» de septiembre de 1924. A medio camino Oliver se pierde, incapaz de conjugar su ambicioso fraseo en *double-time* con el ritmo fundamental. Tras una breve explosión de energía, la línea del instrumento se desvanece abruptamente, y el compás se pierde hasta que regresa el piano un instante después. Basta comparar esto con cualquiera de los *breaks* de Armstrong, tan inspirados en su vitalidad rítmica y tan seguros en la ejecución.

A diferencia de la mayoría de los grupos que habían realizado grabaciones, los Hot Five no eran un conjunto que actuara regularmente, sino que fue creado únicamente para estas sesiones del sello OKeh. A primera vista, las pretensiones de la banda eran modestas. En cuanto a instrumentación y repertorio, los Hot Five seguían con bastante fidelidad el modelo de los anteriores grupos del estilo de Nueva Orleans. La composición del grupo, que coincidía en gran medida con la de la King Oliver's Creole Band, incluía a Armstrong a la corneta, su esposa Lil Hardin Armstrong al piano, Johnny Dodds al clarinete, Kid Ory al trombón y Johnny St. Cyr al banjo. Pero desde los compases iniciales de la primera toma, «My Heart», se percibe algo

diferente en el aire. Puede que los tres músicos de viento estén tocando en contrapunto al estilo de Nueva Orleans, pero aquí la línea principal de la corneta domina la música desde el principio, algo nunca concebido por King Oliver. Armstrong afirmó en una ocasión que durante las sesiones de la Creole Band Oliver le había pedido que se mantuviese alejado del micrófono para que así su corneta no tapase al resto del conjunto. En las grabaciones de los Hot Five parece ocurrir lo contrario: Armstrong está claramente situado al frente, y el resto de los músicos suenan como si estuviesen colocados varios pasos más atrás. Pero este dominio de Armstrong es más que una cuestión de volumen. Su líneas melódicas se mueven con una nueva libertad, con una penetración rítmica que se abre paso por entre el conjunto. ¿Quién puede quejarse de que Armstrong hable por encima de los solos de los demás en la toma de «Gut Bucket Blues?» Sin duda él es aquí la estrella, y los solos de sus compañeros aparecen (¡o son tapados!) según a él le parece.

Las posteriores sesiones de Louis Armstrong y los Hot Five nos muestran a un líder aún más al mando del grupo. Hallamos el indicio más claro en la sesión del 26 de febrero del año siguiente, en la que irrumpe el Armstrong vocalista, que no sólo presenta su modo sumamente personal de interpretar una canción, sino que de paso también «inventa» el *scat singing,* al menos según la leyenda. Armstrong relataría más tarde cómo en plena grabación de «Heebie Jeebies» se le cayó la letra de la canción y se vio obligado a improvisar con sílabas sin sentido unas líneas melódicas similares a las de un instrumento. Sin embargo la mayoría de las fuentes, incluidos los compañeros de Armstrong, se han mostrado escépticos respecto a esta pintoresca historia. En cualquier caso, el novedoso empleo del *scat singing*, como se conoció esta técnica, ayudó a Armstrong a incrementar las ventas, iniciando una costumbre que se ha mantenido hasta hoy como una técnica fundamental entre los vocalistas de jazz.

Por si no fuera suficiente, Armstrong también ofreció algunos de sus mejores solos instrumentales en esta misma sesión. Armstrong siempre se deleitaba en el empleo de estribillos o *choruses* en *stop-time*, una técnica en la que la banda tocaba un sencillo patrón rítmico (en su forma más habitual, una nota en *staccato* en el primer tiempo de cada compás o de cada dos compases) permaneciendo en silencio el resto del tiempo. A no ser que el solista poseyese un enorme ingenio rítmico, el *chorus* en *stop-time* podía sonar algo torpe; sin embargo, en un maestro del fraseo percusivo como Armstrong, la técnica del *stop-time* se mostraba totalmente convincente. En dos de los temas grabados en esta sesión del 26 de febrero de 1926, «Oriental Strut» y «Cornet Chop Suey», Armstrong irrumpe con sus mejores *stop-times* hasta la fecha, y en la segunda pieza añade una enmarañada coda que fue muy imitada por los instrumentistas de viento coetáneos. (El empleo de títulos con resonancias asiáticas para poner de relieve el exotismo del primer jazz también fue una de las señas de identidad de la época, y hace más curioso que Armstrong y sus contemporáneos ridiculizasen más tarde el bebop definiéndolo como «música china»

o «música de *jiu-jitsu*»). En comparación con la obra de Armstrong del año siguiente, estos solos presentan leves imperfecciones y momentos de vacilación, pero al mismo tiempo representan el mejor corpus de improvisaciones jazzísticas jamás grabado. Las siguientes sesiones, realizadas en junio y septiembre de 1926, nos muestran a un Armstrong que despliega una fluidez cada vez mayor en el registro superior y con un dominio cada vez mayor del sonido y el fraseo.

Tras la sesión de noviembre pasó un lapso de casi seis meses antes de que la banda de Armstrong regresase al estudio, esta vez con una plantilla más amplia. Con la adición de Baby Dodds a la batería y Pete Briggs a la tuba, el nuevo grupo, bautizado como los Hot Seven, poseía una sección rítmica más potente, capaz de impulsar mejor el conjunto y de proporcionar un cimiento rítmico más sólido a las líneas instrumentales y vocales de Armstrong. El nuevo concepto que Armstrong tenía del jazz, con su énfasis en el solista, exigía precisamente este cambio. La instrumentación elegida favorecía este cambio de rumbo, y reflejaba la necesidad de un acompañamiento más eficaz en el que el piano, el bajo —con un papel funcional similar al de la tuba en el primer jazz, sustentando el conjunto con líneas de graves basadas en los tiempos fuertes— y la batería (con el añadido opcional de la guitarra), actuasen conjuntamente apuntalando la improvisación de un modo más libre y fluido.

Durante varias sesiones celebradas en mayo, el grupo demostró hasta qué punto el concepto de Armstrong —así como sus ambiciones musicales— habían seguido madurando en los meses anteriores. En Wild Man Blues prácticamente desaparece el tradicional contrapunto de Nueva Orleans, relegado a unos breves compases finales. La pieza, en cambio, se centra en dos largos solos, uno de Armstrong y otro de Dodds. La labor de Dodds en las sesiones de los Hot Seven pone de manifiesto sus grandes progresos desde su época con Oliver, con sus solos en estilo de blues especialmente desenvueltos en «Willie the Weeper» y «Alligator Crawl». Pero ningún otro instrumentista de viento era capaz de eclipsar a Armstrong en este momento de la historia musical. En «Alligator Crawl» Armstrong sigue a Dodds con un solo magistral, tanto en su dominio del ritmo (óiganse las saltarinas síncopas con las que se inicia el solo) como en la agudeza técnica con la que se mueve de un registro a otro. Pero la cúspide de estas sesiones de mayo llega con el brillante *stop time* de Armstrong en «Potato Head Blues». Esta improvisación de virtuoso exige un nuevo nivel interpretativo, incluso para Armstrong. El fraseo, el control del sonido y el seguro sentido del compás (sólo notamos un leve indicio de vacilación a mitad del estribillo, antes de que Armstrong continúe triunfalmente) contribuyeron a hacer de «Potato Head Blues» la grabación más memorable de los Hot Seven. Posteriores trabajos con los Hot Five aquel mismo año nos muestran a un Armstrong en idéntica plenitud, con brillantes interpretaciones de «Struttin’ with Some Barbecue» y «Hotter than That».

La revolución de Armstrong fue anunciada claramente por estas grabaciones; entre el público general, sin embargo, pocos fueron quienes lo advirtieron. Armstrong

siguió trabajando como músico de apoyo aun después de estas extraordinarias creaciones con los Hot Five y Hot Seven. Y estas bandas legendarias jamás tocaron fuera de los estudios. Los principales conciertos por los que cobraba Armstrong durante esta etapa en Chicago eran los que realizaba en el conjunto del violinista Carroll Dickerson. Pero este contacto no careció de provecho, aunque sólo fuera por el fortuito emparejamiento de Armstrong con el pianista Earl Hines, otra estrella en ascenso que trabajaba como semidesconocido hombre de grupo. La intersección de estas dos carreras había de alumbrar algunos de los momentos más vibrantes del jazz de aquella década.

Hines, que a la sazón contaba veinticuatro años, había llegado a Chicago antes de cumplir los veinte. Natural de Duquesne (Pennsylvania), donde había nacido el 28 de diciembre de 1903, Earl Kenneth Hines creció en una familia negra de clase media en la que, como relataría más tarde, «sencillamente estaba rodeado de música»[50]. Años después los críticos definirían su característico modo de abordar el piano como «estilo trompetístico», vinculándolo a las líneas melódicas de Armstrong, si bien las raíces de esta técnica quizá se remontasen a su infancia, en la que inició sus estudios musicales aprendiendo a tocar la trompeta con su padre, capataz en las dársenas del carbón, y el piano con su madre. Pero los avances estilísticos de Hines fueron mucho más allá del empleo de líneas de trompeta en el piano. Como parte de su formación, también estudió y asimiló elementos del repertorio clásico, así como una gran variedad de estilos populares, incluidos el blues, el ragtime y el primer stride pianístico. La capacidad de Hines para integrar perfectamente estas fuentes de inspiración en su propia visión de la interpretación pianística sigue siendo hoy una parte fundamental de su legado. No en vano, Hines destaca más que ningún otro músico como el responsable de haber llevado al piano de jazz más allá de las limitadoras estructuras horizontales del ragtime hacia un estilo más versátil y lineal, estilo que ha seguido predominando hasta hoy.

Es posible que a Hines le faltara la sofisticación armónica de Art Tatum o la dulzura sonora de Teddy Wilson, pero su dominio del ritmo —con sus frases complejamente entretejidas, sus juegos con el compás y su ataque percusivo— era insuperable. En los momentos críticos de sus solos, las manos de Hines volaban nerviosamente sobre el teclado, soltando una frase irregular y desequilibrada, una ráfaga de notas tan agitada como un enjambre de abejas expulsadas de su colmena. En medio de este caos desaparecía el tempo de la música: el compás se mantenía en suspenso. Sin embargo, esta anarquía musical terminaba de forma tan abrupta como había llegado, y volvía a surgir el *swing* acompasado de la composición, de nuevo sólidamente anclado en el ritmo fundamental. Si utilizamos un metrónomo para medir cualquiera de estos aparentes accesos de arritmia jazzística veremos cómo Hines mantiene estrictamente el compás en todo momento.

Decididamente, Hines no fue de los que suavizaron su música con los años. Su *big band* de los años cuarenta (que trataremos en el capítulo VI) fue un caldo de

cultivo para el bop, y varios años más tarde Hines participó en el renacer del jazz tradicional. Hacia el final de su vida, revitalizada su carrera a raíz de un recital ofrecido en Nueva York en 1964, Hines actuó cada vez más como solista de piano, volviendo a una forma que prácticamente no había practicado desde finales de los años veinte. Sin acompañamiento y sin restricciones, sus improvisaciones eran especialmente convincentes. Hines siguió siendo en todo momento un pianista temerario, tocando siempre en la cuerda floja y sin red, logrando siempre los efectos más extremos. Sus grabaciones de los últimos años sesenta y de los setenta incluyen algunas de sus interpretaciones más libres y creativas.

Según todos los relatos, Hines desarrolló su dominio del piano a una edad temprana. Ya durante su educación secundaria lideró su propio trío, y para cuando fue a Chicago ya había realizado numerosos conciertos en Pittsburgh como solista, en grupo y como acompañante de vocalistas. Estando aún en Pittsburgh oyó a los pianistas de stride Luckey Roberts y James P. Johnson, y su estancia en Chicago coincidió con las de Jelly Roll Morton y Teddy Weatherford, quien pronto partiría hacia la India: su intrincado estilo tuvo una gran influencia en Hines. Una vez en Chicago, Hines lideró su propia banda antes de unirse a Dickerson, con quien participó en un largo viaje por carretera que le llevó hasta California. Su regreso a Chicago coincidió aproximadamente con el de Armstrong, y pronto estas dos fuerzas dominantes del jazz de la ciudad se hallaron colaborando regularmente, en el grupo de Dickerson y en muchas otras situaciones. Ambos llegaron incluso a unir fuerzas y dirigir por un tiempo su propia sala de baile, iniciativa que duró sólo unas semanas, al cabo de las cuales vieron que ambos tendrían mayores ingresos (y más seguros) tocando como músicos de grupo.

Tras el cierre de este local, Hines inició una nueva colaboración musical, casi tan fructífera como su trabajo con Armstrong. Poco después de unirse al clarinetista de Nueva Orleans Jimmie Noone en el Apex Club de Chicago, Hines participó en una serie de grabaciones que se encuentran entre las mejores realizadas por grupos en la historia del jazz. Conocidas como las grabaciones del Apex Club, presentan una combinación de fluidez melódica e intensidad rítmica poco habitual para la época. Noone había estudiado con Bechet y había sido aprendiz con Keppard antes de abandonar Nueva Orleans en 1917, y posteriormente pasó un largo período al servicio de Doc Cooke. Durante este período Noone desarrolló un estilo clarinetístico caracterizado por el suave fraseo y la seguridad en la ejecución, un estilo que inspiraría a Benny Goodman y otros muchos músicos vinculados al jazz de Chicago. Hines era el complemento perfecto para Noone. La frescura y nitidez de su diálogo entre el clarinete y el piano no serían superadas hasta que Benny Goodman y Teddy Wilson iniciaran una nueva revolución en los pequeños combos algunos años después. En realidad sólo había en el mundo del jazz una colaboración capaz de rivalizar con la música del Apex Club, y no fue otra que la que el propio Hines inició a finales de junio de 1928 al unirse a Armstrong en los estudios y reanudar las

grabaciones de los Hot Five.

Armstrong inicia el «West End Blues» con una introducción sin acompañamiento que ha sido justamente alabada durante años. Dura sólo doce segundos, pero se trata de doce asombrosos segundos. Su singular dominio del instrumento parece concentrado en estos pocos compases de improvisación. Pero el solo de piano de Hines, que también dura sólo unos compases, no se queda atrás. En mitad de su *chorus*, la mano derecha acentúa una balbuciente frase en octavas (una de sus características líneas «de trompeta»), que al mismo tiempo lleva la música adelante y sintetiza el abismo existente entre la sensibilidad jazzística de Hines y el estilo de casi todos los demás pianistas del momento, inspirado en el ragtime. «Weather Bird», un dúo grabado por Hines y Armstrong unos meses después, refleja esta misma seguridad en el dominio del nuevo vocabulario musical surgido en Chicago hacia el final de la era del jazz. Comparemos el fluido fraseo de Armstrong y Hines en esta interpretación con la versión de «King Porter Stomp» que Jelly Roll Morton y King Oliver grabaron a dúo cuatro años antes. En ella Morton se mantiene fiel al ritmo *um-pa-um-pa* del ragtime, en tanto que Oliver parece tener poco interés en alejarse de la melodía escrita. En «Weather Bird», en cambio, tanto Armstrong como Hines juegan con sutiles vacilaciones y anticipaciones en el fraseo; su ambición les hace huir de la partitura (si es que realmente había una partitura escrita en aquella sesión), manteniendo en todo momento un cómodo dominio de la música que los diferencia de los pioneros de Nueva Orleans. Se trata de puro y simple jazz, liberado de la sombra del ragtime y de los dictados de la música de baile.

No obstante, Armstrong se encontraba igualmente cómodo dentro de los márgenes más limitados de la música comercial —más que Hines; en realidad más que cualquier otro músico de jazz de la época—. Especialmente en su faceta de cantante, que practicó cada vez más en los últimos años de la década, Armstrong cautivó la imaginación tanto de los aficionados al jazz como del público general. Los músicos se maravillaban ante su capacidad de dar *swing* a la melodía con su voz o de reproducir una canción con la misma inventiva que con su trompeta. Pero el irreprimible entusiasmo de la voz de Armstrong y su estilo inmediatamente reconocible, con la característica bronquedad con la que cantaba desde los primeros años treinta, también atraían al mercado de masas. Podía tomar un canto fúnebre y convertirlo en una oda a la alegría, o transformar la desesperación de («What Did I Do to Be So») «Black and Blue?» en «un destello de sonido lírico», en palabras de Ralph Ellison. Ya en su grabación de marzo de 1929 de «I Can’t Give You Anything but Love» demostró Armstrong una habilidad maestra en la desconstrucción de la línea vocal, apartándose de la melodía y cantando muy por detrás del compás. Esta versión ha quedado como una de las mejores baladas de jazz grabadas en las primeras décadas de esta música. Algunas semanas después, Armstrong deslumbró a los asistentes al espectáculo de Broadway *Hot Chocolates* con su interpretación de «Ain’t Misbehavin’». Aunque nadie reconoció a Armstrong, que cantó desde el foso

de la orquesta en los entreactos, la reseña del *New York Times* menciona la actuación de «un miembro anónimo de la orquesta» como lo más destacado de la velada. Los productores repararon en el atractivo de Armstrong, y pronto cambiaron el guión de modo que éste cantase sobre el escenario.

El paso del anonimato del foso a la aclamación en el escenario de Broadway simboliza en buena medida la carrera de Armstrong en aquellos años. Un mes después de la reseña del *New York Times*, Armstrong entra en el estudio para grabar varias de las canciones de *Hot Chocolates*. El esquema adoptado por Armstrong (exposición de una melodía en la trompeta, parte cantada, solo de trompeta) se convertiría en una especie de receta del éxito en los años siguientes. Aunque el trabajo vocal adquiere mayor realce en estos discos, también aquí encontramos algunos de los mejores pasajes de trompeta de Armstrong. Así, oímos con admiración su relajado dominio del tempo rápido en «Shine», sus ráfagas en double-time en «Sweethearts on Parade» o su fluido toque con la sordina en «Between the Devil and Deep Blue Sea». También cambió durante este período el repertorio de Armstrong, que pasó a incluir canciones de gran popularidad como «Stardust» o «Body and Soul», lejos ya de los temas novedosos que habían constituido la base de su repertorio en años anteriores. La vocalización de Armstrong adquiere un esplendor característico durante este período. Su «Stardust» se aparta tanto del original de Hoagy Carmichael que bien podría constituir una nueva canción. Pero los cambios de Armstrong, precisamente al simplificar y destilar las acrobacias interválicas de la melodía de Carmichael, subrayan la esencia emocional de la canción.

La labor de Armstrong como vocalista ejerció una enorme influencia en posteriores cantantes de jazz y de música popular. Con razón puso Leslie Gourse el título de *Louis' Children* (Los hijos de Louis) a su historia del jazz cantado. El impacto de Armstrong se percibe ya incluso entre sus contemporáneos, en cantantes sólo unos años más jóvenes como Bing Crosby, Fats Waller, Jack Teagarden y Mildred Bailey. Y en la generación siguiente su influencia ya es general. La música de Armstrong destacó como la más importante de las primeras influencias de Billie Holiday, quien estudió cuidadosamente tanto su forma de cantar como su trabajo con la trompeta. Ella Fitzgerald se vio igualmente atraída hacia esta fuente de inspiración (su amiga de la infancia Annette Miller la recuerda a una edad temprana emulando los matices de la versión de 1929 de «Ain't Misbehavin'»), lo cual le ayudó a dar forma a su sentido del fraseo, el ritmo y la dicción, incluso a la elección de las canciones. Posteriores cantantes de órbitas muy diferentes, desde Frank Sinatra hasta Betty Carter, desde Billy Eckstine hasta Anita O'Day, desde Louis Prima hasta Harry Connick Jr. (por dar sólo una idea de la diversidad y profundidad de su influencia), también han sido sus satélites: aunque a distancias diferentes, han seguido sintiendo en todo momento la gravitación y el calor irradiado por esta inmensa estrella.

Hacia finales de los años veinte, algunos otros trompetistas se encontraban desarrollando un estilo virtuosístico según el modelo de Armstrong. Las grabaciones

de Jabbo Smith y Henry «Red» Allen, por ejemplo, son algunas de las obras maestras de este período que han sido injustamente olvidadas. Aunque podía carecer del magistral fraseo de Armstrong y de su talento para la construcción de solos, Smith merecía la máxima admiración por su rapidez y variedad al tocar. En buena medida su ataque enérgico e impulsivo presagia más claramente que el de Armstrong la posterior evolución de la trompeta de jazz, representada por Eldridge y Gillespie. Siendo aún adolescente, Smith rechazó la oportunidad de unirse a la banda de Ellington, aunque sí estuvo presente en la grabación de «Black and Tan Fantasy» de 1927. En 1929 Smith realizó algunos discos para el sello Brunswick que incluyen algunos de los momentos trompetísticos más incendiarios del período, aunque no vendieron bien en su momento. Henry «Red» Allen también irrumpió en escena en 1929 con sus impresionantes grabaciones para el sello Victor como líder y como músico de grupo. En esta etapa su modo de tocar se asemejaba al de Armstrong en cuanto a sonido y estructura, pero durante los años treinta evolucionó hacia un sentido del compás más libre y ondulante. Por encima de todo, el modo en que Allen abordaba la construcción melódica revelaba su gusto espontáneo por lo sorprendente y original. En cualquier caso eran rivales formidables.

Armstrong mejoró gracias a la competencia que representaban estas otras luminarias de la trompeta. Durante los años treinta refinó un estilo virtuosístico muy del gusto del público, en el cual los abundantes y elaborados solos le permitían demostrar su maestría, especialmente su habilidad para el ataque de las notas altas. Armstrong desplegaba un infinito ingenio para llegar a éstas, que en algunas ocasiones remataban una interpretación llena de fuerza («I Surrender Dear», de 1931, o «Thanks a Million», de 1935); otras veces repetía frases descendentes desde alturas olímpicas («I'm a Ding Dong Daddy», de 1930); podía recrearse perezosamente en algunas notas, deslizándose por ellas y tardando entre un tiempo y dos compases en estallar finalmente en la nota alta («Shine», de 1931), o bien soltar repetidas punzadas rítmicas hasta llegar a la estratosfera («Swing That Music», de 1936). La orientación comercial de su carrera se hizo especialmente pronunciada cuando el trompetista inició su larga asociación con el *manager* Joe Glaser en 1935. Esta relación aportó a Armstrong un grado de seguridad económica del que jamás había disfrutado. Pero las opiniones de la crítica sobre la música de este período son diversas y a menudo contradictorias[51]. Muchas de sus sesiones de estudio se basan en el mismo material que había utilizado en años anteriores, un comportamiento que se repetiría a lo largo del resto de su carrera, llegando al extremo de grabar «St. Louis Blues» unas cuarenta veces y «Basin Street Blues» más de cincuenta veces. Aunque estas nuevas versiones llegaban a veces a repetir nota por nota otras interpretaciones anteriores, Armstrong era capaz de crear impresionantes reelaboraciones de sus canciones clásicas, como en su versión de 1938 de «Struttin' with Some Barbecue», que sería alabada por trompetistas tan diversos como Bobby Hackett y Maynard Ferguson. El ostentoso estilo trompetístico de Armstrong siguió predominando durante este período, aunque

también conocía la fuerza de la moderación, como demostró en su reunión de 1940 con Sidney Bechet, un episodio muy inspirado (pese a quedar eclipsado en las historias del jazz por el célebre regreso de Armstrong al «jazz tradicional» unos siete años después). Su trabajo vocal es quizá menos audaz (aunque más estilizado) en sus proyectos posteriores a 1934, en comparación con los esfuerzos liberadores y casi vanguardistas de finales de los años veinte y principios de los treinta; no obstante, aun en sus momentos más conservadores Armstrong parecía prácticamente incapaz de cantar una canción de forma «directa». Hasta en las ocasiones más convencionales, su modo de cantar se apartaba de las convenciones. A fin de cuentas, la competencia más dura que hubo de afrontar Armstrong durante este período era sobre todo la de sus célebres interpretaciones del pasado. Y si ahora su vocabulario musical parecía tener algo de cliché, difícil sería culpar a Armstrong: al fin y al cabo, el mundo del jazz le había robado a él este vocabulario y no a la inversa.

En estos años Armstrong también amplió su público y sus dotes de hombre del espectáculo. En 1932 realizó su primera gira por Europa, donde al mismo tiempo fascinó y consternó a los músicos locales: una delegación exigió examinar su trompeta y su boquilla, sospechando que hubieran sido manipuladas para facilitar sus artificios. Al año siguiente regresó al viejo continente, donde visitó Inglaterra, Dinamarca, Suecia, Noruega y Holanda, y en 1934 se tomó unas largas vacaciones en París, a las que siguieron nuevos conciertos y grabaciones. Poco después de regresar de los Estados Unidos, Armstrong inició su relación con Glaser, cuya viveza como *manager* de artistas también contribuyó a mejorar las perspectivas comerciales del trompetista. Por ejemplo, la decisión de Armstrong de trabajar en un grupo más pequeño y tradicional a finales de los cuarenta suele ser descrito como un nostálgico «regreso a las raíces», pero no fue en menor medida una astuta maniobra comercial, a la que se unieron receptivos compañeros de viaje como Hines, Teagarden y otros. El destacado papel de Armstrong en la película de 1947 *New Orleans* había preparado el terreno para este cambio, y contribuyó a que el público le percibiera cada vez más como una figura histórica; lo mismo sucedió con su célebre concierto del 8 de febrero de 1947 en el Carnegie Hall, en el que el trompetista aparecía en un combo «tradicional» y también en una moderna *big band*. La crítica y los *fans* expresaron su preferencia por la primera formación, y aunque a Glaser y Armstrong les disgustaba dejar a «dieciocho tipos sin trabajo», el trompetista pronto se vio trabajando en un contexto reducido.

En las últimas décadas de su carrera, la presencia escénica de Armstrong, su ingeniosa conversación y su actividad como embajador extraoficial del jazz por todo el mundo casi eclipsaron su papel como músico. Pero cuando su voz y su trompeta pasaban a primer plano irradiaban una atmósfera simpática y despreocupada que en buena medida contrastaba con las brillantes exhibiciones técnicas de décadas anteriores. Armstrong encajaba sin problemas en prácticamente cualquier contexto musical, ya se tratase de jazz o de música popular, como demuestran sus memorables

colaboraciones con Ella Fitzgerald, Oscar Peterson, Duke Ellington, Bing Crosby, Barbra Streisand, Leonard Bernstein y otros. En una época en la que el jazz se volvía cada vez más duro, algunos deploraban el perfil suave de la música y la personalidad pública de Armstrong. Pero éste no dudaba a la hora de enfrentarse a la línea dominante en su país, como cuando en 1957 canceló una gira oficial por la Unión Soviética en protesta por la tibia respuesta del presidente Eisenhower a la exclusión de los alumnos negros de un instituto de Little Rock (Arkansas).

Pero en todo momento Armstrong conservó su lugar destacado como personaje público: en realidad llegó casi a alcanzar la categoría de mito. Ya en sus últimos años barrió a los Beatles de las listas con su enorme éxito «Hello Dolly». Por si no fuera suficiente, la fuerza de su arte se confirmó cuando, casi dos décadas después de su muerte, su grabación «What a Wonderful World» se convirtió en un éxito póstumo gracias a su breve aparición en una película de Hollywood. En la película no se citaba su nombre ni aparecía su imagen; sin embargo, el público reconoció de inmediato su inimitable estilo. La elección del cantante y de la canción no podían ser más acertadas. La figura de Louis Armstrong, descrito por los periódicos a su muerte en 1971 como el norteamericano más conocido del momento, dejó tras de sí un legado artístico perdurable y atractivo, caracterizado por una calidez y una universalidad que trascendió todos los géneros y superó todas las fronteras nacionales.

BIX BEIDERBECKE Y LA ERA DEL JAZZ

La compacta geografía del primer jazz, tal y como suele ser descrita, es de una simplicidad engañosa. Si trazamos sus idas y venidas en el mapa, parecemos hallarnos ante un triángulo nítidamente definido por tres núcleos urbanos: el punto de partida es Nueva Orleans, seguido de Chicago y finalmente Nueva York. Es tan grande la parte de la historia que transcurre en este circuito cerrado que tenemos la tentación de desdeñar el resto del mapa. Pero la era del jazz no se limitó a estas tres ciudades, ni a treinta, ni a trescientas. Si penetramos más a fondo en la mitología del primer jazz, vemos el río Mississippi inmortalizado como la arteria vital de esta música, que le da sus raíces de blues y termina por transportarlo río arriba en los barcos fluviales (*riverboats*) hacia su segundo hogar, Chicago. La historia tiene su encanto, desde luego. Sólo que esta vez el mapa no nos da la razón: el río Mississippi pasa lejos de Chicago. Cuando Louis Armstrong viajó a Chicago para unirse a la «King Oliver Creole Band» llegó en tren. Y años antes del decisivo viaje de

Armstrong innumerables músicos de Nueva Orleans habían viajado ya en tren o por otros medios no sólo a Chicago, sino también al resto de los Estados Unidos e incluso al extranjero. Algunos de los primeros músicos de jazz han dejado memorias de aquellos años, y el relato de sus aventuras de nómadas casi hace palidecer las propias historias de la música. En cualquier caso, estas diversas fuentes coinciden en un punto: casi desde el primer momento, el jazz fue un fenómeno itinerante.

Pero estos *jazzmen* itinerantes no estaban solos en su labor de misioneros de la nueva música. El fonógrafo, más aún que los propios músicos, desempeñaría un papel decisivo en la difusión de las creaciones del jazz de Nueva Orleans. Ya en 1909 se fabricaron en los Estados Unidos discos y cilindros fonográficos por valor de unos doce millones de dólares (cifra de las ventas al por mayor); sólo once años más tarde, las ventas llegarían a un nivel cuatro veces superior, alcanzándose los 47’8 millones de dólares[52]. Este formidable crecimiento dio paso en los años siguientes a un incremento sustancial de las grabaciones de jazz. Nuestros conocimientos del jazz anterior a los primeros años veinte se basa principalmente en lo que se nos ha contado sobre él. Desde este momento, en cambio, las grabaciones documentarán la intrincada y heterogénea evolución de la música que nos ocupa.

Sólo podemos aquí dar una ligera idea de la compleja sinergia existente entre la tecnología de la difusión y el crecimiento de la música afroamericana. Pero aunque nos limitemos a un simple esbozo, no podemos dejar de ratificar una constante: el crecimiento del ragtime tiene lugar en conjunción con la difusión de las pianolas y la edición masiva de partituras; el posterior florecimiento del jazz y el blues tiene lugar en tándem con el incipiente mercado fonográfico; más adelante veremos como el nacimiento de la era del swing tiene lugar en buena medida a través de las ondas hertzianas. Las ventas de discos se habían hundido con la Depresión, cayendo en un cuarenta por ciento sólo en 1930: gran parte del público pasó del fonógrafo al aparato de radio. Anteriormente las celebridades musicales podían realizar alguna actuación radiofónica, pero hacia finales de los años treinta, en un significativo cambio de tendencia, la radio era la que ahora creaba a las estrellas, aficionaba al público a la música en directo y dictaba los gustos musicales de un país. El medio constituye la música: esta verdad salta hoy a la vista tanto como en los albores del jazz, como demuestra la gran influencia de la actual interrelación entre baile, imagen y canción en la forma *videoclip*. Una tecnología nueva crea un gusto nuevo.

Sería difícil imaginar la conversión de Bix Beiderbecke en músico de jazz sin la intervención de la tecnología, en este caso un gramófono Columbia que entró en casa de los Beiderbecke en torno a 1918. Puede que Davenport (Iowa), la localidad en la que Leon Bix Beiderbecke nació el 10 de marzo de 1903, fuese, como se ha solido señalar, una parada para los barcos fluviales, pese a estar a unos mil seiscientos kilómetros de Nueva Orleans. Pero la diferencia geográfica era insignificante en comparación con el abismo que separaba ambas ciudades en cultura, demografía y actitud. Si Nueva Orleans era una ciudad inmersa en la música, Davenport era una

comunidad inmersa entre campos de maíz. Según los criterios de Davenport, los Beiderbecke eran una familia musical (el abuelo de Bix había dirigido la sociedad coral Deutsch-Amerikanische a finales del siglo XIX), pero las bandas de baile, los desfiles fúnebres y el blues eran completamente ajenos a su tradición musical. Casi desde cualquier punto de vista, esta ciudad y esta familia parecían el contexto más improbable para el nacimiento de una leyenda del jazz.

El hermano mayor de Bix, Charles, que volvía de combatir en la Primera Guerra Mundial, poseía un fonógrafo y algunos discos, incluidas las conocidas grabaciones de la Original Dixieland Jazz Band, aparecidas unos meses antes. El modo de tocar de Nick LaRocca, el destacado cornetista de la Original Dixieland Jazz Band, causó en Bix una impresión especialmente profunda. Decidido a emprender un nuevo camino, Bix dejó atónitos a sus padres al anunciarles su intención de aprender a tocar jazz con la corneta. Hasta el momento había estudiado piano; ya en 1910 el *Davenport Chronicle* había publicado un artículo sobre Beiderbecke, en el cual se decía que el niño de siete años «es capaz de tocar de oído al piano cualquier pieza que oiga»[53]. Pronto se encontraría aplicando este talento natural —con más entusiasmo si cabe— a su nuevo instrumento.

El notable oído musical de Beiderbecke había de llevarle lejos, pero al igual que su ídolo Nick LaRocca —y que muchos otros músicos de jazz— Bix lo utilizó para librarse de los rigores del estudio formal. Sus primeras clases de piano fueron consideradas un fracaso, pese al talento del muchacho: Beiderbecke nunca aprendió a leer música con fluidez, pues le resultaba mucho más fácil tocar las lecciones de oído. Esta misma mezcla de precocidad y despreocupación estudiada caracterizó su modo de tocar la corneta. No sólo no mejoró su solfeo con el nuevo instrumento, sino que en su afán de autodidacta adoptó una peculiar embocadura seca, además de habituarse a ciertas digitaciones heterodoxas, que mantuvo aun cuando se le indicó el método «correcto». Indudablemente, su característica obstinación subyacía bajo este desprecio crónico por los métodos consagrados. Años después Beiderbecke se obstinaría igualmente en seguir tocando la corneta cuando la gran mayoría de sus contemporáneos se habían pasado a la trompeta. En muchos otros aspectos de su vida, Beiderbecke sólo estaba dispuesto a hacer las cosas si era a su manera.

Recelosos ante el creciente interés de su hijo en la música de jazz (quizá con razón, pues Beiderbecke terminaría sufriendo las consecuencias de haber adoptado los peores hábitos del estilo de vida del jazz), los padres de Bix decidieron que había que tomar medidas. El muchacho fue matriculado en una academia privada, donde pensaban que adquiriría una formación sólida y una mayor disciplina. Viéndolo desde hoy, la decisión parecía condenada al fracaso desde el primer momento, pues la escuela elegida, la Lake Forest Academy, estaba a sólo un breve trayecto en tren de Chicago, la ciudad que se estaba convirtiendo en la capital mundial del jazz. Lo peor que Bix podía haber hecho en Davenport no era nada en comparación con las posibilidades que le ofrecía su nueva situación. Al poco tiempo de llegar a la

academia, Bix violaba habitualmente los estrictos toques de queda para frecuentar los diversos locales nocturnos de Chicago y alrededores (lo cual llevaría a su expulsión del centro). Al principio Bix realizaba estas expediciones simplemente para oír a diversas bandas y, en ocasiones, tocar con ellas, pero a medida que se dio a conocer su habilidad con la corneta comenzó a tocar con su propia banda, formada por una mezcla de sus cómplices en la academia y algunos músicos de Chicago. Tras su expulsión de la academia de Forest Lake, Bix debió de llegar a la conclusión de que la fama musical nunca le llegaría por medio de un título superior, sino por medio de la corneta y de su oído para la música (aunque durante años seguiría especulando con la reanudación de sus estudios).

La primera gran banda de Beiderbecke, los Wolverines, reunió a un grupo de instrumentistas de ideas afines. Estos aficionados al jazz, prácticamente desconocidos, se inspiraban sobre todo en los New Orleans Rhythm Kings: durante la época en que esta banda tocó en el Friars Inn, algunos miembros del círculo de Bix asistían con frecuencia para escuchar y aprender, llegando en ocasiones a sentarse entre los músicos. En octubre de 1923 llegó la ocasión de poner en práctica esta formación: el clarinetista Jimmy Hartwell obtuvo para los Wolverines un empleo regular en el Stockton Club, situado veintiocho kilómetros al norte de Cincinnati (Ohio). Las actuaciones en este y otros locales de la zona dieron a los músicos sobradas oportunidades para afinar sus destrezas y ganar seguidores entusiastas a nivel local; pero lejos de las capitales musicales del país su fama nunca habría llegado más allá de no haber sido porque dos de los miembros de la banda fueron citados para tocar un día en el estudio de grabación Gennett de Richmond (Indiana), a unos doscientos kilómetros de Cincinnati. Se trata de un momento crucial, no sólo por su utilidad para documentar el modo en que tocaban los Wolverines hasta la fecha, sino también porque reforzó la confianza de estos principiantes en la industria musical. «No hay palabras que describan la emoción y el asombro que sentimos cuando nos pusieron aquella primera grabación para que corrigiéramos nuestra colocación en torno a los micrófonos», recuerda George Johnson, el saxo tenor del grupo. «Dudo que alguno de nosotros se hubiese dado cuenta hasta aquel momento de qué distinto era nuestro estilo y qué diferente era el efecto que producíamos en comparación con la banda del Friars Inn que tanto nos había emocionado apenas unos meses antes»[54].

Las primeras grabaciones de Beiderbecke con los Wolverines sólo insinúan el verdadero potencial del joven cornetista. Sus solos, pese a todo su refinamiento, carecen de complejidad melódica en comparación con sus creaciones posteriores. Hallamos muestras de su sensibilidad para las notas alteradas (óiganse por ejemplo sus quintas y novenas disminuidas en «Riverboat Shuffle»), pero también apreciamos la articulación relajada que caracteriza el fraseo de Bix. Por encima de todo llama nuestra atención el sonido expresivo y a veces inquietante de la corneta de Beiderbecke. Bix no dominaba el sonido sucio y deslustrado de King Oliver, aquel

estilo tan influyente en esta etapa de la historia del jazz; tampoco irrumpen sus solos con la energía desenfrenada que Armstrong no tardaría en dar a su música. Sin embargo, cantan de un modo único en el contexto del jazz de mediados de los años veinte. Más que tocadas, las notas parecen suavemente lanzadas desde el pabellón del instrumento, como si flotasen en una corriente de aire cálido.

Eddie Condon, colaborador de Beiderbecke, también percibía una invitación en el sonido de Bix: según su famosa primera impresión, era «como una chica que dice sí». «Por primera vez me di cuenta», añadía, «de que no toda la música es igual, de que algunas personas tocan de un modo tan distinto a otras que tienen un conjunto de sonidos completamente nuevos». Hoagy Carmichael, en un símil aún más extravagante, decía percibir la música de Bix «de modo diferente. No puedo decir cómo: es como el regaliz, hay que probarlo […]. Los *breaks* de Bix no eran tan salvajes como los de Armstrong, pero eran geniales; seleccionaba cada nota con gran cuidado. Me enseñó que el jazz, además de intenso, podía ser musical y hermoso». Para Mezz Mezzrow, el sonido de Beiderbecke estaba «conservado en alcohol […]. No he vuelto a oír un sonido como el suyo. Tocaba sobre todo sin sordina, y todas las notas tenían un sonido grande y rotundo, rico, pleno, que brillaba como una perla, fuerte pero nunca irritante ni crispado, con una fuerza que pocos músicos blancos tenían en aquella época». Louis Armstrong, recordando una actuación de Beiderbecke en Chicago a mediados de los años veinte, dijo simplemente: «Tal como lo digo: esas notas tan bonitas me llegaban adentro»[55].

¿Una perla o una muchacha? ¿Alcohol o regaliz? Estas comparaciones poéticas pueden parecer a algunos oyentes actuales poco acordes con la obra que Beiderbecke dejó tras de sí. Desde luego, la tecnología de los estudios de grabación de los años veinte no ayudó al cornetista. «Los discos nunca llegaron a reproducir su sonido», manifestó Pee Wee Russell, y muchos otros han coincidido en este juicio[56]. Las grabaciones acústicas, con un solo micrófono para captar la música y traducirla mecánicamente en surcos de un disco de cera, presentan al oyente moderno, acostumbrado a la claridad cristalina de la tecnología digital, un sonido plano y unidimensional. Cual sombras de la caverna platónica, estas reliquias del primer *audio* son sencillamente indicativas de los originales, pero no representativas. Y las grabaciones eléctricas, lanzadas a mediados de los años veinte, sólo suenan ligeramente mejor: esta innovación tardó en demostrar sus bondades, hasta tal punto que en aquel momento muchos oyentes lamentaban su introducción al considerarla un retroceso. Para una interpretación solista, como una pieza clásica para piano o un número vocal con el cantante situado frente al micrófono, los primeros artilugios demostraron ser a duras penas suficientes para transmitir la esencia de la música en directo. Pero en el caso de grupos musicales como los del jazz de Nueva Orleans y de Chicago la claridad de sonido de cada instrumento se veía seriamente comprometida. Aunque el ritmo, la melodía y la armonía pueden ser oídos e incluso transcritos por un oyente atento, prácticamente todas las sutilezas del sonido se pierden. En el caso

de un artista como Beiderbecke, para quien la calidad y la textura sonoras eran casi tan importantes como las propias notas que se tocaban, las grabaciones vienen a ser poco más que un simulacro de la música tocada realmente. Como marinos en aguas turbulentas, puede que no seamos capaces de sondear con precisión el genio de Beiderbecke, pero el oleaje nos deja pocas dudas sobre la profundidad e inmensidad de las aguas.

Entre la primera y la segunda sesión de 1924 con los Wolverines, Beiderbecke celebró su vigesimoprimer cumpleaños. Aunque apenas había salido de la adolescencia, el cornetista estaba a punto de entrar en el período medio de su carrera. De hecho, la cronología de este célebre músico es sumamente compacta: toda su obra grabada abarca menos de siete años, pero aun así comprende varias etapas diferenciadas. Cuando Bix realizó sus últimas grabaciones con los Wolverines, a finales de 1924, el grupo ya había acudido a Nueva York (casi al mismo tiempo Armstrong se había unido allí a Henderson). Antes de finalizar el año, Beiderbecke abandonó los Wolverines para embarcarse en una fértil etapa como músico *free-lance* y experimentador.

Estos tiempos idílicos, que duraron desde mediados de la década hasta el *crack* bursátil de 1929, dieron como fruto buena parte de la mejor música de Beiderbecke. Pero este período también fue testigo de un excepcional florecimiento de la música improvisatoria a una escala mucho más amplia, un fenómeno que los historiadores musicales han dado en definir simplemente como «jazz de Chicago». Las aportaciones de Beiderbecke, con toda su magnitud, representaron únicamente una faceta de este nuevo estilo o sonido. Al igual que la tradición de Nueva Orleans que lo precedió y las creaciones de la posterior era del swing, el jazz de Chicago no fue sólo la música de un espacio y un tiempo, sino también un estilo atemporal de interpretación (además de un modo de vida para sus representantes) que sigue reverberando hoy en la música de innumerables grupos de jazz tradicional y Dixieland de todo el mundo. Para muchos oyentes, el estilo de Chicago sigue siendo sinónimo del jazz por antonomasia.

CHICAGO Y NUEVA YORK

Como ha ocurrido con buena parte del primer jazz, la historia de la escuela de Chicago ha adquirido un carácter fabuloso con el paso del tiempo. Hechos reales y falsos, recuerdos y mitos se han fundido en una especie de pseudohistoria, retrato

idealizado de una época dorada con una autenticidad similar a un efectista guión de Hollywood. Como hemos señalado, los melodramáticos relatos del viaje del jazz en barco fluvial desde Nueva Orleans hasta Chicago olvidan oportunamente que el río Mississippi discurre bastante lejos de la capital norteña. También resulta más bien confusa la asociación de este estilo musical con Beiderbecke: Bix tocó poco en Chicago, y en todo caso son sus estancias en Nueva York las que destacan como interludios decisivos en su carrera musical. (Claro que tratándose del caótico asunto de la geografía del jazz hemos de estar preparados para las más extrañas contradicciones: así como buena parte de la historia del jazz de Nueva Orleans transcurrió en Chicago, también los sonidos que asociamos al jazz de Chicago evolucionaron en gran parte en Nueva York). Por otra parte, existe otro cliché no menos erróneo que asocia el jazz de Chicago con músicos exclusivamente blancos: como ya hemos visto, los mejores músicos afroamericanos de Nueva Orleans y otros lugares —como Armstrong, Hines, Morton, Oliver, Noone y Dodds— ya habían sido atraídos hacia Chicago a mediados de los años veinte. William Howland Kenney, en su estudio de la vida de cincuenta y cinco músicos negros vinculados al jazz de Chicago durante los años veinte, determinó que casi la mitad procedía de Nueva Orleans, habiendo llegado un porcentaje similar durante la Primera Guerra Mundial o inmediatamente después de ella[57]. Al margen de las denominaciones o definiciones que empleemos (jazz negro, jazz blanco, hot jazz, sweet jazz, jazz de Nueva Orleans, Dixieland), todo ello se convirtió en parte del jazz de Chicago durante estos años fundacionales.

Las semejanzas entre la música de los blancos de Chicago y la de sus modelos de Nueva Orleans han sido señaladas con frecuencia, a menudo por los propios músicos de Chicago. Pero una escucha detenida revela la existencia de sutiles diferencias. En la música de los Chicagoans empieza a vibrar cierta energía. Las líneas contrapuntísticas ya no se entrelazan como lo hacían en el estilo de Nueva Orleans, sino que con frecuencia compiten por la hegemonía. Los papeles específicos desempeñados por los músicos principales de Nueva Orleans se ven modificados. La tradición del trombón *tailgate*[58], con su empleo del portamento para ligar las notas armónicas, es menos observable entre los músicos de Chicago, y en ocasiones el trombón desaparece, siendo sustituido por el saxofón tenor, que asume un papel más lineal y claramente melódico. Los clarinetistas de Chicago siguen los pasos de Roppolo y se alejan de las figuras arpegiadas de Nueva Orleans, adoptando en su lugar ciertos gestos que en el estilo de Nueva Orleans eran más típicos de los cornetistas. Óiganse, por ejemplo, las líneas mordaces e incluso ásperas de Frank Teschemacher, un estilo cuasivocal que se asemejaba al de Beiderbecke e influenció al joven Benny Goodman. En el estilo de Chicago los instrumentos de viento se unen a menudo en breves introducciones e interludios escritos, una técnica más próxima al estilo de las *big bands* que a la tradición de Nueva Orleans. Una panoplia de recursos estilísticos, con algunos precedentes en el jazz de Nueva Orleans, también caracteriza

a los músicos blancos de Chicago: el *flare up*, un estallido polifónico (en su versión más sencilla, un simple acorde tenido) iniciado por un *break* de batería, que obtiene un efecto máximo al colocarse al final del primer *chorus*; la explosión, precursora de la bomba del batería de bop, que conseguía «incendiar» al solista o al conjunto al acentuar las partes débiles del compás anterior a una nueva sección de ocho compases; el *shuffle rhythm*, que transmitía la sensación de *double-time*, y que era empleado a menudo para dar variedad al puente en las formas de treinta y dos compases; por último, el *break*, una fórmula consagrada y perfeccionada en Nueva Orleans, en la cual el grupo hace un alto durante un interludio de dos o cuatro compases mientras el solista irrumpe con una intensa frase *hot*.

Pero no deberíamos desdeñar la influencia de las diversas tradiciones ajenas al jazz que los músicos blancos de Chicago —así como los posteriores miembros de la escuela de Nueva York— aportaron a su estilo. En ocasiones, las melodías en tonalidad menor transmitían dejos de la música *klezmer* judía, como en las grabaciones del joven Benny Goodman «That's a Plenty» y «Clarinetitis». En Teschemacher también era visible la influencia de su formación juvenil como violinista, y sus líneas de clarinete recordaban en ocasiones a un violinista callejero europeo. ¿Y quién podría escuchar la música de cuerda de Joe Venuti y Eddie Lang sin oír ecos de la tradición lírica italiana? También es evidente en esta generación de *jazzmen* blancos su fascinación por la música clásica contemporánea y otras tendencias experimentales, las cuales les inspiraron el empleo de armonías y ritmos esotéricos —Beiderbecke es el caso más destacado, pero fijémonos también en el uso que hace Teschemacher del compás de 6/4 en la introducción de «Liza». Estas corrientes de inspiración se sumaron para ampliar durante aquellos años el vocabulario musical del jazz. La música seguía siendo un canto al sonido de Nueva Orleans, pero también apuntaba hacia el futuro, hacia las concepciones de la era del swing en cuanto a arreglos más compactos, una mayor variedad expresiva y una separación más pronunciada entre las texturas solista y de conjunto.

No obstante, es importante que seamos conscientes de que los factores económicos y no sólo los estéticos fueron decisivos en el surgimiento de esta música. A Chicago llegaron músicos de todos los instrumentos, estilos y razas, pero no por su adhesión a un determinado estilo de jazz, sino para aprovechar las oportunidades de tocar y ganarse el sustento que les ofrecía la ciudad. Los músicos no solistas de las bandas de Chicago podían ganar unos cuarenta dólares a la semana durante los años posteriores a la Primera Guerra Mundial: en cambio, un músico de Nueva Orleans podía ganar en aquel mismo momento entre un dólar y medio y dos dólares y medio por actuación[59]. Así las cosas, los músicos afroamericanos de todos los rincones del país convergieron en la ciudad, en un proceso que se remonta por lo menos a la Exposición Colombina Universal que en 1893 atrajo a Chicago a Scott Joplin y a otros pianistas de ragtime. Por supuesto, muchos importantes intérpretes de jazz de esta época habían nacido en Chicago o se habían criado allí, como Benny Goodman,

Gene Krupa o Muggsy Spanier; otros músicos procedían de los barrios periféricos de la ciudad, o bien de otras partes del medio oeste, como Beiderbecke. Pero estos músicos tampoco permanecieron en Chicago por lealtad alguna a su tierra natal, sino por la efervescencia del jazz local y la seguridad económica que ello representaba.

Como hemos indicado, las convenciones del jazz de Nueva Orleans comenzaron a cambiar en este nuevo escenario, pero aun en este aspecto pudieron tener un peso predominante los factores económicos. Quizá el aspecto más llamativo del cambio estuviese en el repertorio de las canciones tocadas por los músicos de jazz. Durante la década de 1920, las canciones populares y las formas de treinta y dos compases se emplearon con una frecuencia cada vez mayor entre los músicos de jazz de Chicago, mientras que los blues y las estructuras politemáticas de ragtime (tan íntimamente ligadas a la tradición de Nueva Orleans) se hicieron menos comunes. Pero este aparente cambio en el gusto no parece haber sido motivado por consideraciones estéticas (los propios intérpretes apenas lo mencionan en las numerosas memorias y entrevistas de la época), sino que se produjo gradualmente como respuesta a un cambio en la demanda del público. La febril grabación de blues de los primeros años veinte ya había remitido en el momento en el que el jazz despegó con toda su fuerza, mientras que la explosión del ragtime ocurrida en el cambio de siglo ya era sólo un recuerdo lejano. En el nuevo mundo de la mercadotecnia musical de masas el jazz vino a ocupar una esfera de influencia cada vez mayor, abarcando un amplio espectro dentro de la cultura popular. A mediados de la década surge ya como problema la definición del término «jazz». Fijémonos, por ejemplo, en la música del gran éxito cinematográfico de 1927 *El cantante de jazz*, el primer film sonoro, que se encontraba mucho más cerca de la música popular que del jazz; en las composiciones clásicas de Gershwin basadas en el jazz, de éxito arrollador a mediados de los años veinte, o en el éxito de Paul Whiteman, el presunto rey del Jazz, cuya música abarcaba casi todas las categorías. Parece como si durante la era del jazz cualquier cosa que estuviera de moda fuera más tarde o más temprano clasificada como jazz.

Esta música se veía ahora rodeada de cierta mitología: se idealizaba la vida del jazz, ensalzando a sus principales representantes como jóvenes desafiantes y rebeldes, decididos a seguir su propio camino en la música como en la vida. Años más tarde las películas de Hollywood exaltarían a una serie de «antihéroes» (podemos ver los primeros indicios de esta figura en las películas de Clark Gable y Humphrey Bogart; tras culminar en los años cincuenta con Marlon Brando y James Dean, este arquetipo ha resistido hasta nuestros días); su individualismo a la americana, llevado casi hasta el cinismo, entra en una relación tempestuosa con las convenciones sociales. Los novelistas estadounidenses, especialmente Hemingway, ya se habían inspirado en este nuevo tipo. Pero los *jazzmen* de Chicago se adelantaron aún antes a esta importante corriente de la imaginación colectiva del país. Encarnaron en su tiempo una fascinante serie de contradicciones «antiheroicas»: eran mundanos y sin embargo inocentes, pese a ser duros mostraban sus sentimientos (especialmente

en su música), su egocentrismo ocultaba un profundo sentido de la camaradería, y pese a ser cínicos y burlones estaban firmemente entregados a su vocación.

Si la mitología del jazz de Chicago tiene un padre fundador, éste es Eddie Condon. Cierto es que si nuestra historia tratase únicamente los méritos musicales el papel de Condon sería reducido, digno acaso de una nota a pie de página o de una anotación marginal. Es cierto que Condon fue un competente intérprete de banjo, con una poderosa cadencia rítmica (oigamos, por ejemplo, la gran velocidad y vitalidad con que acompaña a Fats Waller en «Minor Drag»), pero su talento natural brillaba más en otros ámbitos. Como ideólogo y paladín, cronista de su tiempo, epigramatista, maestro del gran estilo y figura entre bastidores, Condon ocupa un lugar central en el jazz de Chicago. Las historias, al fin y al cabo, no sólo deberían contar los hechos de los reyes, sino también las de los consejeros y hombres influyentes. Gracias a él, otros músicos de mayor talento consiguieron empleos mejor retribuidos y dejaron un legado discográfico más pródigo; por otra parte, nadie contribuyó como él a crear la atractiva imagen pública del *jazzman* de Chicago como bohemio revolucionario. Al sentencioso Condon nunca le faltaba la palabra precisa e ingeniosa. Así definió a un líder mediocre: «Hacía hablar al clarinete, y éste normalmente decía “méteme otra vez en la funda”». Describiendo a un vocalista no menos lamentable, cuenta: «Una vez trató de llevar una canción al otro lado de la calle y se rompió las dos piernas». Sobre su trasnoche crónico dice: «Comencé a perder horas de sueño [en 1919], y desde entonces no he sido capaz de pagar más que los intereses de la deuda». Ésta era su visión de los avances del jazz moderno: «Los músicos de bop disminuyen las quintas. Nosotros nos las bebemos»[60]. Citado o vituperado, denostado o idealizado, lo cierto es que este actor secundario del jazz consiguió convertirse en una fuente primaria de la historia del jazz.

Nacido en Goodland (Indiana) el 16 de noviembre de 1905, Eddie Condon realizó su aprendizaje en grupos de baile del medio oeste. A mediados de los años veinte, Condon se asoció en Chicago con una serie de músicos de inclinaciones similares, entre los que destacaba un grupo de jóvenes instrumentistas que recibirían el nombre informal de Austin High School Gang («la banda del instituto de Austin»). Al igual que Condon, tenían una fijación casi obsesiva con la música y la cultura del jazz. «Hablaban del jazz como si fuera una nueva religión recién llegada de Jerusalén», relató Condon sobre su primer encuentro con el cornetista Jimmy McPartland y el saxo tenor Bud Freeman, dos de los miembros más destacados del grupo del instituto de Austin[61]. Pero Condon podía haberse referido igualmente a sí mismo. El entusiasmo era la norma en la escuela de Chicago, y sus miembros no perdieron el inocente apasionamiento del *fan* ni siquiera cuando alcanzaron el éxito musical.

Austin, una zona residencial del oeste de Chicago, parecía el lugar menos apropiado para el nacimiento de un movimiento de jazz. En 1922 un grupo de estudiantes comenzó a reunirse regularmente en un local de venta de refrescos ubicado cerca del anodino instituto de Austin, el Austin High School. El local

contaba con una gramola de manivela Victrola y una pila de discos. «Un día encontramos un disco de los New Orleans Rhythm Kings en el montón y lo pusimos, sin saber qué tipo de grupo íbamos a oír», recordaría Freeman más tarde. «¡Qué emoción sentimos! Estábamos acostumbrados a oír grupos comerciales de música de baile, pero este sonido era increíblemente diferente»[62]. «Justo entonces», continúa Jimmy McPartland, «decidimos allí mismo crear un grupo y tocar como aquellos tipos. Así que elegimos instrumento: Tesch [Frank Teschemacher] dijo que se compraría un clarinete, Freeman se decidió por el saxofón, [Jim] Lannigan eligió la tuba bajo, mi hermano [Dick McPartland] dijo que tocaría el banjo y yo elegí la corneta, el instrumento más ruidoso»[63]. Todos a excepción de Freeman habían estudiado violín antes de conocer el jazz. En poco tiempo, los estudiantes habían puesto en funcionamiento un grupo, los Blue Friars (cuyo nombre procedía del Friars Inn, el local nocturno de Chicago donde tocaban los New Orleans Rhythm Kings), y emulaban los nuevos sonidos de jazz recién descubiertos. No obstante, dar el paso hacia la improvisación requería cierta formación práctica, así que el estudio de los Rhythm Kings se veía complementado por la escucha detenida de discos (especialmente los de los Wolverines de Bix Beiderbecke), así como por visitas a locales los sábados por la noche (en las que pudieron ver tocar a la Creole Band de King Oliver en los Lincoln Gardens de Chicago). Otros jóvenes intérpretes no tardarían en entrar en la órbita del grupo de Austin. El batería Dave Tough, que salía con una muchacha de Austin, se convirtió en íntimo colega del grupo. Algún tiempo después, cuando Tough abandonó la banda para viajar a Europa, su amigo Gene Krupa, más joven que él, se incorporó al grupo para tocar la batería. El clarinetista Benny Goodman, entonces estudiante de primer curso en el cercano instituto Harrison, conoció a los del instituto de Austin cuando asistió a su actuación en un cobertizo para botes del Columbus Park. Goodman no tardó en tocar con varios miembros del grupo.

Las grabaciones realizadas en 1927 por los McKenzie-Condon Chicagoans revelan la exaltación de estos jóvenes músicos de jazz. En «China Boy», el sólido ritmo de Krupa marca el compás de este estilo más insistente. «Tenía un nuevo concepto de la batería en esos discos de los McKenzie-Condon Chicagoans», recordaría mucho después John Hammond. «Gene era sólido como una piedra, y tenía un gran ritmo. […] Yo le consideraba el mejor batería que había oído hasta el momento»[64]. Joe Sullivan, que en esta sesión debutó en el mundo de la grabación, aporta un torrencial solo que contribuye a avivar el fuego de la canción. Puede que la corneta de Jimmy McPartland no fuera aquí tan innovadora, pero no deja de confirmar su creciente reputación como uno de los mejores discípulos de Beiderbecke en este período: no debe sorprendernos que antes incluso de esta sesión hubiera sido invitado a sustituir a Bix en los Wolverines. En cambio, el saxo tenor de Bud Freeman transmite una cualidad áspera y gutural. En años posteriores adquiriría un lustre más suave, pero lo que hallamos en estas primeras grabaciones es el

estruendoso bramido que nos anuncia a un saxofonista virulento y feroz que no da respiro al oyente. Teschemacher, quien sólo dejó un puñado de grabaciones antes de morir en accidente de automóvil en su vigesimosexto cumpleaños, posiblemente sea el músico más difícil de evaluar de este grupo. En la versión de McKenzie y Condon de «Sugar», sus líneas de ritmo regular, teñidas de blues, revelan un gran instinto para la improvisación melódica, libre de todo cliché, que presagia las posibilidades que serían refinadas y mejoradas por los posteriores clarinetistas de Chicago. A menudo se le recuerda más por su influencia en estos otros músicos, especialmente en Benny Goodman, que por sus propios logros. Es cierto que a Teschemacher le podía faltar el virtuosismo de Goodman, pero sus escasas grabaciones nos revelan a un intérprete audaz, dispuesto a ahondar en los sonidos más turbios (*gutbucket*), aquellos que asociamos sobre todo a los clarinetistas negros, empleándolos de un modo que nunca se limitaba a la pura imitación.

Pee Wee Russell, dos semanas más joven que Teschemacher, desarrolló un enfoque aún más estilizado. Hijo de un camarero, Pee Wee (de nombre real bastante más elegante, Charles Ellsworth Russell) estudió piano, batería y violín en su juventud, pero ya hacia la pubertad comenzó a centrarse en el clarinete. Como Beiderbecke, con quien llegaría a actuar y a compartir una gran amistad, Russell fue expulsado del internado antes de iniciar su carrera en el jazz. Russell bromearía más tarde: «Aprendí una cosa: a no llegar tarde a los sitios»[65]. En los años que siguieron a esta expulsión visitó México, la costa oeste, Arizona, Kansas, Iowa, Dakota del Norte y del Sur, Texas (donde conoció a Jack Teagarden), St. Louis (donde conoció a Beiderbecke) y Nueva York: en realidad acudía a cualquier lugar en el que se materializara una actuación pagada. Como cabría esperar, al igual que otros varios músicos de Chicago Russell actuó poco en esta ciudad; en cambio formó parte de un contingente de St. Louis al que más tarde unirían importantes lazos con el grupo surgido en torno a Condon.

Algunos han insinuado que el excéntrico estilo improvisatorio de Russell desafía toda transcripción. Ello no es cierto. Los investigadores del jazz han derrochado imaginación tratando de analizar y definir su esencia misteriosa. «Mitad *si bemol*, mitad saliva», definió Leonard Feather el clásico sonido de Russell, consustancial a un fraseo que se asemejaba al «balbuceo de una mujer asustada por un fantasma». «Con mucha frecuencia su sonido era áspero», ha explicado Nat Hentoff, «como si le hubiese costado mucho tiempo abrirse camino por entre el largo y retorcido cuerpo y estuviese irritado por los rigores del viaje». Algunos comentaristas han buscado diferentes niveles de intención en la obra de Russell, como si se tratase de un texto literario cuyos significados superficial y simbólico estuviesen contrapuestos. «Sonaba de un modo malhumorado y quejoso», ha afirmado Whitney Balliett, «pero se trataba de un camuflaje, pues se trataba del intérprete más lírico y lastimero». Gunther Schuller va más lejos aún al objetar contra esta teoría de «los dos Russells»: «En una primera escucha, aquellos solos de Russell tendían a dar la impresión de que se

trataba de un músico algo inepto, torpe y tímido, que se tropezaba y rezongaba de un lado a otro casi sin dirección. Mirándolo con más detenimiento, sin embargo, resulta que tales peculiaridades (el sonido poco ortodoxo, la vacilación, la elección de notas extrañas) son manifestaciones de una personalidad musical única y maravillosamente contenida, que operaba casi por completo según sus propias leyes artísticas»[66]. Bud Freeman ofrece una interpretación muy diferente del talento de Russell, reduciéndolo a los clásicos conceptos aristotélicos de compasión y miedo, aunque con un toque ligeramente distinto: «Se convirtió en una figura mundial porque la gente sufría con él. La gente decía: "Dios mío, espero que consiga terminar este solo"». Sin embargo, tanto si su música es contemplada como un enunciado délfico cargado de significados ocultos como si se la considera una expresión de excentricidad o simplemente un estilo construido a partir de sus limitaciones, en último término Russell logró el éxito que importaba más: la atracción de unos fervientes seguidores que asumieron su adhesión a lo heterodoxo. Para los conversos al culto a Pee Wee, no hubo clarinetista que llegase a la mitad de su grandeza.

Casi desde el primer momento, Russell reveló en su modo de tocar un gusto por lo estrafalario. En su grabación de 1929 de «That Da Da Strain», Russell inicia su solo con un intento poco decidido de imitar los floridos y fluidos diseños de clarinete de los maestros de Nueva Orleans. Pero fracasa en su tentativa: tras luchar enérgicamente por mantenerse a flote durante tres compases, Russell abandona esta tentativa de virtuosismo y lanza en su lugar notas sueltas y frases entrecortadas, con todos los sonidos improvisados que caracterizarían la obra de Pee Wee —gruñidos que terminan como gemidos, golpes de *staccato* que compiten con la sección rítmica, notas dobladas hasta ser aullidos—. Su célebre solo en «Basin Street Blues», grabado aquel mismo día, recurre a esta misma virtud de elevar las anomalías a la categoría de estilo musical, en este caso en el contexto de un blues de doce compases. La combinación es apasionante: el blues, la música del *pathos*, y Pee Wee, maestro de lo patológico, se unen en un territorio surrealista en el que Dixieland y Dadá se dan la mano. A lo largo de su carrera Russell regresaría al blues, consiguiendo siempre su característica victoria pírrica. Pero aunque las excentricidades del estilo de Russell pudieran eclipsar temporalmente a la musa que inspiraba su arte, nunca pudieron ocultarla. Su obra era especialmente impresionante cuando entraba en contraste con otro músico no menos preocupado por el estilo, ya fuese junto a Coleman Hawkins (en «Hello Lola» y «One Hour») o décadas más tarde con Gerry Mulligan o Thelonious Monk (sus *fans* afirmaban, no sin cierta justificación, que superaba al propio Monk en «monkismo»). En un justo homenaje, Bud Freeman ensalzó el carisma y la creatividad de Russell, comparándolo favorablemente con el clarinetista más ilustre de aquella era, prediciendo que «cuando pasen cien años, si es que hay otros cien años, la gente hablará más de los discos de Pee Wee que de los de Benny Goodman».

Adrian Rollini podía contar con un estilo improvisatorio menos característico que

Russell, pero lo compensaba por otros medios. Su elección del saxofón bajo como instrumento principal resultaba de por sí poco convencional. Este instrumento ha aparecido de manera infrecuente en los grupos de jazz de épocas posteriores (si bien algunos músicos con inclinaciones experimentales, como Boyd Raeburn, Anthony Braxton y Roscoe Mitchell, han gustado de su sonido penetrante). Rollini podía emplear instrumentos de viento aún más peculiares, como el *goofus*, el celeste o su propia creación, el *hot fountain pen* (la «estilográfica caliente»), cuyo extraño nombre designaba una especie de clarinete enano. También fue uno de los primeros usuarios del xilófono, la marimba y el vibráfono en el jazz; también tocaba el piano y era un batería soberbio aunque subestimado. Este caprichoso repertorio instrumental a menudo ha distraído a los comentaristas respecto a las principales virtudes de Rollini como instrumentista: su seguro sentido rítmico, sus profundas y despejadas líneas improvisatorias y la alegre energía de sus solos. A finales de los años veinte, muchas de las mejores intervenciones de Rollini tienen lugar como músico acompañante, como con los Blue Four de Joe Venuti en «Kickin' the Cat» y «Beatin' the Dog», junto a Bix Beiderbecke y Frank Trumbauer en «Three Blind Mice» y «At the Jazz Band Hall» y con Miff Mole en «Feelin' No Pain». En los años treinta Rollini continuó puliendo su estilo con el saxofón, como podemos ver en el sensacional «Bouncin' in Rhythm», de 1935. Pero sus intervenciones de este período tendieron a centrarse cada vez más en el vibráfono, en el cual, a pesar de su sonido melodioso y su suave fraseo, raramente se acercaba al brío de su saxofón. En cambio, resulta impresionante su trabajo a la batería con la banda de Freddy Jenkins en «Toledo Shuffle» (1935), y parece sugerir que Rollini podría haber desarrollado una importante carrera si se hubiese centrado únicamente en este instrumento.

Aunque menos diversos que los clarinetistas y saxofonistas del período, algunos músicos blancos también estaban desarrollando estilos propios y definidos en los instrumentos de metal. Lo que se definió como estilo neoyorquino del trombonista Miff Mole y de Red Nichols (además de un cornetista competente, de inspiración similar a la de Bix Beiderbecke, uno de los líderes de grupo más grabados de aquellos años) suavizó el estilo impetuoso y apremiante de los Chicagoans y otros pioneros del jazz en favor de un enfoque más introspectivo. La grabación que en 1927 realizaron de «Davenport Blues» es un buen ejemplo de su concepción del jazz: las líneas melódicas poseen un carácter flotante que resiste la fuerza gravitatoria de la sección rítmica. Pese a esta actitud de distanciamiento, casi de desconcierto, la música mantiene un pulso animado y ligero que mantiene la pieza anclada en un ritmo de baile *two-step*. En tales ocasiones el trombón de Mole mostraba una concepción lineal, liberada de la tradición del *tailgate* de Nueva Orleans, que prepararía el terreno para la visión más moderna de Jack Teagarden y otros trombonistas posteriores. En cambio, Francis Joseph «Muggsy» Spanier, natural de Chicago, se mantenía más fiel a las raíces musicales de Nueva Orleans, con sus breves e incisivas líneas en el registro medio y su atención al sonido de conjunto. Por el contrario, Joseph Matthews

«Wingy» Manone, nacido en Nueva Orleans, se adaptaba con comodidad a las exigencias del estilo de Chicago, aunque sus realizaciones destacaran menos por sus motivaciones musicales que por su gran sentido de lo cómico y su talento para el espectáculo. Cuando en los años cuarenta se produjo el *revival* del estilo Dixieland, estos músicos se encontraban en una excelente situación para aprovechar este renovado interés por las raíces del jazz. Con algunas excepciones (como la de Dave Tough, que abrazó estilos más modernos), estos músicos permanecieron fieles a los sonidos de su juventud, tanto si su tradición jazzística personal estaba de moda como si no.

Sólo hay otro músico blanco de la época capaz de acercarse a Beiderbecke en cuanto a individualidad y creatividad dentro de los instrumentos de metal. Jack Teagarden destaca como uno de los grandes trombonistas del jazz tradicional, y también dejó una importante huella como cantante de jazz. De todo este grupo de músicos, Teagarden era quien tenía vínculos más débiles con Chicago: su carrera se había iniciado en su Texas natal, y Nueva York fue su base de operaciones durante la mayor parte de su época de éxito. La familia Teagarden, oriunda de Vernon (Texas), no procedía de los grandes centros urbanos del jazz (Vernon era una antigua explotación bovina, la última base de suministros antes de los cientos de millas que la separaban de la cabeza de línea de Kansas), pero a cambio la familia formó una unidad autosuficiente de músicos a nivel profesional. Además de Jack, la familia incluía al trompetista Charlie, al batería Cub y a las pianistas Norma y Helen. Jack, que fue bautizado Weldon Leo Teagarden (por el héroe de un folletín de la época), era el mayor. Estudió piano con su madre durante su infancia, y más tarde aprendió a tocar el barítono antes de decidirse por el trombón.

Durante sus años de formación, Teagarden tuvo pocos modelos en los que inspirarse, ya fuese en persona o en discos. La tradición de Nueva Orleans, pese a su frecuente empleo del trombón, había hecho poco por desarrollar sus posibilidades como voz solista. Más frecuentemente servía como fuente de contramelodías o acentos rítmicos, a menudo ligando armonías con los *glissandi* cromáticos que caracterizaban el sonido *tailgate* propio del estilo de Nueva Orleans, un sonido especialmente asociado con Kid Ory (como en su insuperable actuación en la grabación de Armstrong de 1927 «Ory’s Creole Trombone») aunque adoptado también por muchos otros trombonistas del primer jazz. El potencial melódico del instrumento fue demostrado por primera vez en la obra de Miff Mole, cuyas prolíficas grabaciones de finales de los años veinte demostraron que el trombón no tenía por qué verse relegado a un papel de acompañamiento, sino que podía actuar como voz solista por derecho propio. La influencia de Mole en Teagarden es innegable, aunque es probable que el tejano ya hubiese desarrollado los rudimentos de su estilo bastante antes de conocer el trabajo de Mole. En buena medida el modo de tocar de Teagarden mostraba un desprecio hacia los métodos formales, especialmente al basarse en la embocadura y el empleo de posiciones alternativas y

no en la técnica de varas; en cualquier caso, Teagarden era ya un músico experimentado cuando llegó a Nueva York[67]. En 1921, siendo aún adolescente, se unió a la banda que el pianista Peck Kelley tenía en Houston, y en la que también tocaba Pee Wee Russell. Paul Whiteman oyó al grupo cuando visitaba la ciudad en una gira y ofreció un puesto a Teagarden, pero el joven declinó la oferta. Tiempo después, cuando Teagarden viajó con veintidós años a Nueva York, traía como bagaje media docena de años de experiencia profesional en un fértil entorno jazzístico, aunque éste estuviese algo alejado de las corrientes más visibles de Nueva Orleans, Nueva York y Chicago. En su nueva ciudad, Teagarden realizó sus primeras grabaciones y se unió a la Ben Pollack Orchestra. Pollack era un batería admirable que en su día había formado parte de los New Orleans Rhythm Kings, aunque hoy se le recuerda sobre todo como descubridor de jóvenes talentos. Su orquesta incluyó en diferentes momentos a toda una pléyade de futuros directores de banda: no sólo a Teagarden, sino también a Benny Goodman, a Glenn Miller y a Harry James. En los años siguientes Teagarden grabaría —con Pollack o con otros músicos— una serie de célebres discos que le situarían claramente como uno de los más destacados músicos de jazz.

Teagarden manifestaba una sensibilidad para el blues que pocos músicos blancos de su generación podían igualar. En su grabación con Louis Armstrong de «Knockin' a Jug», de 1929, Teagarden comienza con dos sentidos *choruses* de blues que parecen ir más allá del instrumento —no en vano, sus líneas de solo se asemejan más aquí al trabajo vocal de Bessie Smith, por ejemplo, que a los finos diseños de Mole o la tradición del *tailgate* de Ory—. La sección rítmica (el guitarrista Eddie Lang, el pianista Joe Sullivan y el batería Kaiser Marshall) ofrece un acompañamiento admirable, con un tempo lento ejemplar por su carácter relajado y poco recargado. En otras grabaciones de principios de los años treinta (como «Basin Street Blues», «I Gotta Right to Sing the Blues», «Beale Street Blues» o «Stars Fell on Alabama»), Teagarden demostraba que esta afinidad con las líneas vocales unificaba sus dos facetas de trombonista y cantante. Aunque era capaz de realizar grandes alardes virtuosísticos, Teagarden se encontraba especialmente cómodo dentro de cierto estilo despreocupado y algo rezagado respecto al compás. Especialmente al cantar, el carácter perezoso y renuente de su expresión (que unía al canto comentarios triviales o humorísticos) se reveló atractivo para el público, especialmente en un mundo del jazz que acababa de empezar a descubrir las posibilidades del comedimiento. Teagarden se sentía igualmente cómodo simplificando la melodía escrita u ornamentándola. A este respecto, su obra reflejaba la evolución en curso dentro de la canción popular norteamericana. Tanto Jack Teagarden como Bing Crosby, Fats Waller y Louis Armstrong estaban alambicando, cada uno a su manera, un estilo nuevo y más matizado a la hora de cantar. Se trataba de una música que salía de las salas de concierto convertida en algo más íntimo, más adaptado a la demanda de las nuevas tecnologías del mercado de masas (micrófonos, grabaciones, retransmisiones

radiofónicas), así como a la sensibilidad y el gusto moderno que tales inventos contribuyeron a crear. Ahora la música podía ser consumida de manera individual por cada oyente, a menudo en la intimidad de su hogar, lo cual permitía a Teagarden y a estos otros innovadores (con su expresión personal y directa, alejada por completo de todo histrionismo y del «gran estilo») alcanzar la fama al responder a las necesidades de la nueva situación.

Red Norvo, que apareció en el panorama neoyorquino hacia finales de este período, supone un reto especialmente difícil para los historiadores del jazz. Sus diversas relaciones musicales escapaban de todas las categorías y convenciones estilísticas, lo cual, en último término, posiblemente obrase en detrimento de su carrera. Sólo así podemos explicarnos que este ilustre veterano del jazz fuese prácticamente olvidado durante los años ochenta y noventa mientras otros supervivientes de su generación recibían todo título de galardones y títulos *honoris causa* como figuras consagradas del jazz. Desde luego, nos resultaría dificilísimo hallar un músico de jazz que hubiese hecho sentir su presencia de tantas formas diversas como Norvo. Durante sus primeros años en Nueva York trabajó con Paul Whiteman, e hizo mucho por legitimar el papel del xilófono en el jazz. Sus grabaciones de 1933 «In a Mist» y «Dance of the Octopus» son interpretaciones resplandecientes y etéreas que dan muestra de su profunda comprensión de las implicaciones armónicas de la música de Beiderbecke. En «Blues in E Flat», de 1934, hallamos a un Norvo en plena forma tocando en una banda estelar liderada por él mismo y que incluye asimismo a Teddy Wilson, Gene Krupa, Bunny Berigan y Chu Berry. Igualmente elogiables son las grabaciones realizadas por Norvo a finales de los treinta a partir de los arreglos sofisticados aunque poco convencionales de Eddie Sauter, en las que prefigura técnicas del cool jazz. En algunas grabaciones de este período Norvo está acompañado por su mujer, la vocalista Mildred Bailey, cuyo dominio del fraseo y la construcción melódica la sitúan al frente de las vocalistas blancas del jazz de su tiempo. Sus colaboraciones abarcan una variedad de estados emocionales, desde la reserva más delicada hasta el ímpetu más decidido, pero en general tienden a una exuberancia que casi podría considerarse una imagen especular de la melancólica introspección que caracteriza las colaboraciones de este mismo período entre Billie Holiday y Lester Young. Incluso una canción aparentemente melancólica como «Rockin’ Chair» —la canción de Bailey por excelencia— expresa una suave fineza de sentimiento que resulta más simpática que triste. En los años cuarenta, Norvo estuvo a ambos lados de la lid entre el swing y el bop: por un lado fue miembro del sexteto de Benny Goodman, y por otro se hizo como líder de grupo con los servicios de Charlie Parker y Dizzy Gillespie para una sesión que alumbró algunas de las grabaciones más influyentes del primer bop. A finales de los cuarenta, Norvo siguió ampliando sus horizontes, trabajando con Woody Herman y Billie Holiday, y en los cincuenta brilló con un arrollador trío en el que Norvo tocaba el vibráfono junto al guitarrista Tal Farlow y el bajista Charles Mingus. En años

posteriores Norvo tendió a regresar al swing en compañía de Benny Goodman, Benny Carter y otros maestros del género. Las historias del jazz no han hecho suficiente justicia a este maestro de mil estilos: sus rígidas categorizaciones parecen incapaces de asimilar su carrera camaleónica. Y sin embargo, la habilidad de Norvo para romper las artificiales barreras estilísticas y raciales es merecedora tanto de elogio como de emulación.

BIX Y TRAM

Por un tiempo durante los años veinte, el saxofonista Frank Trumbauer gozó de una influencia y una reputación que superaron incluso las de su frecuente colaborador Bix Beiderbecke. Beiderbecke terminó por ocupar la posición central en las descripciones de este corpus musical, pero esta transformación póstuma no debería cegarnos hasta impedirnos reconocer los importantes logros de Trumbauer. Dos años mayor que el cornetista, Tram (como vino a ser conocido) nació en Carbondale (Illinois) el 30 de mayo de 1901. Pronto inició sus estudios musicales (al igual que Beiderbecke, dio muestras de ser un niño prodigio), pero su carrera como saxofonista profesional comenzó tarde y no arrancó en serio hasta después de su breve paso por el ejército. Tras unir fuerzas en 1925, ambos músicos se convirtieron en un lote inseparable para los líderes de grupo. Entraron en la banda de Goldkette prácticamente al mismo tiempo (Trumbauer afirmaría posteriormente haber condicionado su aceptación a la contratación de Beiderbecke) y se pasaron en tándem a la de Whiteman, debutando en la misma actuación en Indianápolis. El dúo también trabajó conjuntamente en una banda de St. Louis, así como durante un brevísimo período —y en coincidencia con otros compromisos— en un excepcional grupo de estrellas que incluía asimismo a Joe Venuti, Eddie Lang y Adrian Rollini.

Pero su íntimo compañerismo ocultaba profundas diferencias. El contraste comenzaba por su apariencia física: las fotos nos muestran a un binomio al estilo de Laurel y Hardy, en el que el desgarbado Trumbauer, que descendía en parte de indios americanos, aparece con aire desconcertado junto al angelical Beiderbecke, con su pálido porte teutónico. La diferencia era aún más acusada cuando se hallaban en sociedad: Trumbauer, taciturno casi hasta el extremo, enmudecía junto al locuaz Beiderbecke, que disfrutaba haciendo elocuentes comentarios sobre la cultura —popular o elevada— de los años veinte, con opiniones que iban desde Proust («pierde con la traducción», dicen que solía sentenciar) hasta P. G. Wodehouse (de quien era

capaz de citar largos pasajes, según un colega); destacaba su interés casi obsesivo por la música culta de principios del siglo XX. Ambos músicos siguieron caminos distintos hasta en su profesión: Beiderbecke, el intérprete menos instruido, era un ferviente músico, y difícilmente podemos imaginarlo ganándose la vida por otros medios, mientras que Trumbauer, pese a ser el músico con mejor formación de los dos (su habilidad se extendía también al piano, el trombón, la corneta, el violín, el fagot y la flauta, habiendo sido el saxofón casi una idea de última hora), tuvo una dedicación ambigua a la vida del jazz; posteriormente sería piloto de pruebas en la Segunda Guerra Mundial, llegando finalmente a abandonar la música por la aeronáutica. Pero quizá sus diferencias más decisivas no estuviesen en su trabajo sino en su tiempo libre: fuera de la música, la pasión fatal de Beiderbecke fue el alcohol, el fruto prohibido de los años de la ley seca, mientras que Trumbauer bebía poco y regresaba con su mujer y su hijo después de cada concierto. En consecuencia, Trumbauer sobrevivió un cuarto de siglo a Beiderbecke pese a ser éste más joven.

En su música, no obstante, ambos compartían una misma estética, la cual —con la ventaja que da el tiempo transcurrido— podemos definir como cool jazz, pero que en aquel momento era un territorio sin cartografiar. Al menos en parte, la vena lírica en el jazz, el afán de lograr ante todo la claridad en la expresión musical o la consecución de un sonido de pureza arcádica se remontan a colaboraciones entre Beiderbecke y Trumbauer tan decisivas y logradas como «Singin' the Blues» y «I'm Comin' Virginia». A Beiderbecke le importaba poco la taxonomía de la alteración del sonido, recursos (habituales en la mayoría de los anteriores cornetistas de jazz) tales como los diversos efectos de sordina y de vibrato o las acrobacias a la hora de doblar las notas; Trumbauer, por su parte, pulió un sonido limpio y ligero que estaba a años luz del trabajo más terroso de Bechet y Hawkins.

La historia vital de Beiderbecke transmite una sensación novelesca (de hecho llegaría a inspirar una novela: *Young Man with a Horn*, de Dorothy Baker, escrita en 1938 a partir de viejos clichés, y que creó otros nuevos), y nos sigue fascinando con su apasionante combinación de elementos trágicos y románticos. No ocurre lo mismo con la biografía de Trumbauer. Nadie escribe guiones de cine sobre músicos de jazz abstemios que abandonan su banda para buscar un trabajo diurno. Sin embargo, el saxo virtuoso y expresivo de Tram no dejó de fascinar a otros músicos. «Si hablamos de saxofonistas hay que hablar de Frankie Trumbauer», escribe el clarinetista Joe Darensbourg en sus memorias: «Cuando salían esos discos de Bix, aquello era lo más grande que llegaba al panorama musical. El solo de Trumbauer en *Singin' the Blues* es una de las pocas melodías que copié alguna vez de alguien»[68]. Refiriéndose a otra grabación, «I'll Never Miss the Sunshine», Michael Brooks recuerda que el solo de Trumbauer constituyó «un modelo para los jóvenes clarinetistas y saxofonistas como las grabaciones de Dial de Charlie Parker veinticinco años más tarde»[69]. «En aquella época», declararía Budd Johnson al entrevistador Michael Zwerin, «Frankie Trumbauer era el tipo más tremendo»[70]. Pero el colmo de los homenajes a

Trumbauer se debe a Lester Young, quien adoptó el fraseo de seda de Tram como cimiento de su emotivo estilo de saxofón, que sería tan influyente. «Trumbauer era mi ídolo», explicó Young a Nat Hentoff en una entrevista en 1956. «Cuando yo acababa de empezar a tocar, compraba todos sus discos. Supongo que todavía soy capaz de reproducir todos esos solos. Él tocaba el saxofón melódico en do. Yo trataba de conseguir el sonido del saxo melódico en do con el tenor. Por eso yo no sueno igual que otra gente. Con Trumbauer siempre había algo que aprender»[71].

Fundamentalmente, Trumbauer presentaba una alternativa al estilo de orientación armónica de la mayoría de los saxofonistas y clarinetistas anteriores, basado en los arpegios. Las líneas de Trumbauer eran menos verticales, estaban menos basadas en la descomposición de acordes y la interpolación de progresiones substitutivas; tenían un movimiento etéreo, formado a partir de una variedad de frases melódicas —algunas sincopadas, otras que anticipaban el estilo aterciopelado y menos articulado de Young— aligeradas mediante intervalos inesperados y casi exóticos (al menos para la época). Sin embargo, en aquel momento probablemente tuviese mayor impacto en los oyentes la técnica de fuego graneado de Tram. Piezas como «Trumbology» están lejos de representar lo mejor del saxofonista; estas líneas de virtuoso, inspiradas en intérpretes novedosos como Rudy Wiedoeft, carecen de la coherencia de otros solos más incisivos de Tram, aunque dejan pocas dudas sobre su dominio técnico del instrumento, una facilidad que pocos de sus contemporáneos igualaban, si es que alguno lo hizo.

Los temas más emotivos, como «Singin' the Blues» y «I'm Comin' Virginia», destacan como las verdaderas cimas artísticas de Beiderbecke y Trumbauer, y constituyen aportaciones decisivas a la tradición de la balada de jazz. Es cierto que los músicos anteriores habían tocado a menudo blues lentos, pero el espíritu de los mismos era muy distinto del frágil y puro melodismo de estas inspiradas grabaciones de Beiderbecke y Trumbauer. Era casi como si antes de éstas se hubiera considerado incompatible lo intenso y lo dulce fuera de alguna quimera ajena a la realidad. Pero lejos de ser opuestas, estas dos corrientes, la lírica y la profunda, se funden a la perfección en esta cosecha tardía de la era del jazz. Especialmente en «I'm Comin' Virginia», el saltarín 2/4 tan predominante hasta entonces en las grabaciones de jazz da paso a un suave tempo de balada en 4/4, al cual contribuyen admirablemente las sutiles texturas guitarrísticas de Eddie Lang. Pero el talento de la sección rítmica se ve eclipsado por los mordaces solos de Beiderbecke y Trumbauer, con su logrado equilibrio entre emoción y lógica. En estas grabaciones destaca ante todo la esencia del concepto que Beiderbecke tenía del jazz; los acordes de sustitución implícitos en los solos (acordes rebajados superpuestos, acordes aumentados, acordes de novena de dominante) son incorporados con tal naturalidad que es fácil que pasemos por alto la importante vertiente armónica del melodismo de Bix. Los aspectos técnicos quedan sumergidos en el libre juego de su creatividad musical.

Durante este período, tanto Beiderbecke como Trumbauer trabajaron con algunos

otros líderes de grupo, entre los que destacan Jean Goldkette y Paul Whiteman. Muchos comentaristas posteriores han lamentado estas asociaciones, afirmando que la música comercial que tocaban estos conjuntos comprometió el talento de ambos solistas. Goldkette, para empezar, podía ser cualquier cosa menos un músico de jazz. Nacido en Francia, estudió piano en Grecia y Rusia antes de emigrar a los Estados Unidos. En este país abrazó con entusiasmo el sueño americano, demostrando un talento como hombre de negocios y agente artístico que eclipsó cada vez más su reputación como concertista de piano. Pero si Goldkette era mejor empresario que músico, sus bandas eran tanto más fuertes gracias al citado talento extramusical. Además de Bix y Tram, el grupo de Goldkette también incluyó en diferentes momentos a Joe Venuti, Eddie Lang, los hermanos Dorsey, Red Nichols, Miff Mole, Don Murray, Steve Brown y el arreglista Bill Challis, un elenco impresionante desde todo punto de vista. Las modestas aspiraciones de Goldkette —dirigidas principalmente hacia la producción de una música comercial y sin pretensiones— fueron las que limitaron sus logros, pues no faltaban talentos en su arsenal. Sin duda la orquesta de Goldkette era capaz de tocar a un nivel muy superior al que muestran las grabaciones. Sólo así podemos explicarnos el relato que ofrece Rex Stewart de un concurso entre bandas que en 1926 enfrentó a la banda de Fletcher Henderson (en la que Stewart era cornetista) con la orquesta de Goldkette: «Resultó ser una experiencia sumamente humillante para nosotros, pues después de todo se suponía que éramos la mejor orquesta de baile del mundo», escribe Stewart. Y continúa: «Lo cierto es que simplemente no podíamos competir con la Victor Recording Orchestra de Jean Goldkette. Sus arreglos eran demasiado imaginativos, su ritmo era demasiado fuerte». «Fletcher era allí el rey, tenía a Hawk y a todos aquellos tipos, y la banda de Goldkette llegó y les barrió», añade Sonny Greer. «Aquello era la sensación en Nueva York […]. La banda de Goldkette era algo especial»[72]. Las grabaciones que conservamos sólo contienen algunos testimonios (algún solo selecto o algún arreglo bien conjuntado) de lo que Stewart describió como «la primera banda blanca de swing de la historia».

Bix y Tram no eran ni mucho menos el único gran dúo de jazz de la banda de Goldkette. Dos innovadores músicos de cuerda, el guitarrista Eddie Lang y el violinista Joe Venuti, se incorporaban a las sesiones de grabación, y destacan como los principales músicos de los primeros tiempos del jazz en sus respectivos instrumentos. Se habían conocido en Filadelfia durante su infancia, llegando incluso a compartir atril en la orquesta de su escuela. Tanto Venuti como Lang —de nombre real Salvatore Massaro— iniciaron sus estudios musicales con el violín (instrumento que gozaba de gran popularidad entre los inmigrantes europeos, según algunos por la facilidad con la que podía ser transportado por las familias que cruzaban el océano), pero Lang lo cambió más tarde por el banjo y la guitarra. El dúo tocaba en Filadelfia y Atlantic City a principios de los años veinte, cuando ninguno de los dos había cumplido los veinte años. En 1926 volvieron a reunirse en Nueva York, enrolándose

en una serie de importantes grabaciones. Su dúo de 1926, «Stringing the Blues», no sólo nos muestra su profunda compenetración y su facilidad para tocar, sino que supone un hito en la definición del papel de la guitarra y el violín en el lenguaje del jazz (anticipándose en algunos años al célebre trabajo del «Quintette du Hot Club de France»). Algunas colaboraciones posteriores, como «Running Ragged», de octubre de 1929, y «The Wild Dog», de octubre de 1930, documentan los progresos de la pareja en la expansión del vocabulario del jazz en sus instrumentos. Estas grabaciones decisivas contribuyeron de forma importante a crear un estilo camerístico en los combos de jazz.

Pasó el tiempo y los solistas centrales de la banda de Goldkette (Bix, Tram, Lang y Venuti) decidieron incorporarse a la orquesta de Paul Whiteman, de mayor éxito. Este conjunto presenta al oyente un enigma más misterioso si cabe que el de Goldkette. Puede que el talento de Whiteman para las relaciones públicas, gracias al cual obtuvo el apelativo de «rey del jazz», le ayudase a cimentar su fama durante los años veinte, pero lo cierto es que en los años siguientes se originó una intensa reacción en su contra. Robert Goffin, cuya obra de 1931 *Aux Frontières du Jazz* constituye el primer gran libro sobre esta música, reflejó el punto de vista de numerosos amantes del jazz de la época cuando, en un golpe de acritud contra Whiteman, dedicó la obra a «Louis Armstrong, el verdadero rey del jazz». La música de Whiteman, en su opinión, conjugaba «el verdadero jazz y los prejuicios del público burgués». Aunque aún no había visitado los Estados Unidos, Goffin fue extraordinariamente clarividente en sus juicios sobre Armstrong, Beiderbecke, Ellington, Hawkins y otros. En realidad, su irritación ante el espurio título de Whiteman no dejaba de estar justificada. Y sin embargo Whiteman, al igual que Goldkette, es una figura demasiado compleja y problemática como para desecharla con un juicio somero.

Ello se debe en buena medida a que los discursos aceptados en relación con la música del siglo XX no están bien pertrechados para analizar figuras que se sitúan a caballo entre diferentes estilos. Por ejemplo, la mayoría de las historias de la actividad musical de los años veinte establecen una separación implícita entre música popular, jazz y composición clásica. Por consiguiente, las descripciones de la evolución del jazz tienden a presentar un paisaje polarizado en el que las bandas de moda (Henderson, Ellington, Goodman, Basie) surgen, se desarrollan y evolucionan en completo aislamiento respecto a las demás corrientes musicales. Tales categorizaciones pueden ayudar a construir la estructura narrativa de una historia de la música, pero es mucho lo que se pierde de vista. Este enfoque resulta especialmente poco indicado cuando se trata de un artista que, como Whiteman, operó principalmente en los intersticios existentes entre diferentes tipos de música. Esto quizá no sería un problema tan importante si los géneros raramente entrecruzaran su camino, pero el caso es que —para bien o para mal— la época moderna se caracteriza por la tendencia a la fusión y mutua fecundación de los

estilos. La pureza en la música es un mito, aunque se trata de un mito muy resistente. El historiador que aspire a comprender las poderosas corrientes de la creatividad moderna debe aprender a tratar estas formas compuestas de arte en sus propios términos, o bien abstenerse por completo de su propósito. En el mapa de la posmodernidad no hay una única carretera, sino una miríada de caminos que se entrecruzan.

Dado el amplio espectro de activismo musical, ¿por dónde iniciar nuestra evaluación de Whiteman? La mayoría de las crónicas destacan su equívoca condición de nota a pie de página en la historia de la música clásica: concretamente, él fue quien encargó a George Gershwin su famosa *Rhapsody in Blue* (aunque quizá deberíamos emplear el verbo «coaccionar»). Pero las credenciales jazzísticas de la banda de Whiteman también eran considerables. Tomó los mejores efectivos de la orquesta de Goldkette (Beiderbecke, Trumbauer, Challis, Venuti, Lang, Brown) y les sumó numerosos jóvenes talentos, desde Bing Crosby hasta Ferde Grofé. La música popular y *sweet* («acaramelada») de la banda de Whiteman constituía su faceta más débil, y desafortunadamente se dio en juzgar a Whiteman a partir de estas piezas. Grabaciones como «Whispering» o «Japanese Sandman» vendieron bien en su momento, pero suenan anticuadas a oídos formados en estilos musicales más declamatorios. Lo mismo ocurre con las obras de Victor Herbert promocionadas por Whiteman, así como con los arreglos pseudoclásicos de piezas como el «Vals de la Viuda Alegre» de Lehár y el *Liebestraum* de Liszt. Hay en estas piezas cierta finura reservada que recuerda, no sin cierto encanto, la ingenuidad de los felices años veinte, pero en último término carecen de la solidez que les habría permitido resistir el paso de los años. En cambio, el estilo de cantar de Bing Crosby, aunque raramente reciba el reconocimiento de las historias del jazz, ejerció una influencia más notable y duradera. Más que ningún otro vocalista de su tiempo, Crosby creó un estilo íntimo en el canto, perfectamente adaptado a una época en la que los micrófonos y las grabaciones habían sustituido a las actuaciones no amplificadas en salas de concierto. En la grabación de Whiteman «Mary» (1927), Crosby canta acompañado por Beiderbecke, y demuestra claramente su adhesión a la estética *cool* representada por Bix y Tram. Algunas de las grabaciones de Whiteman en este período exploran un terreno común entre la composición clásica y el vocabulario del jazz: la obra *Rhapsody in Blue* de Gershwin o las diversas creaciones de Grofé son los elementos de comparación más conocidos, pero otras obras del período posiblemente sean más adecuadas como patrón de medida. Los arreglos de Bill Challis para Whiteman se encuentran entre el material más avanzado y jazzístico de la banda, mientras que Matty Malneck y Tom Satterfield también eran capaces de elaborar una escritura sofisticada y de orientación jazzística. Por ejemplo, en una de las obras maestras de la época que han sido injustamente olvidadas, la pieza «Changes» de Challis, hallamos un sutil dominio de la conducción de voces que invita a una comparación con la hipermoderna pieza para piano de Beiderbecke «In a Mist».

Es bastante probable que hubiese una influencia directa. Beiderbecke, consciente de su deficiente dominio de la notación musical, recurría a Challis a la hora de anotar sus composiciones para piano. Numerosas memorias de la época resaltan que la música para piano de Beiderbecke era casi tan asombrosa como su trabajo con la corneta; sin embargo, los únicos documentos que han sobrevivido son las pocas piezas transcritas por Challis, así como un reducido número de grabaciones. La más famosa de estas piezas, «In a Mist», nos proporciona una pista fascinante sobre la dirección que podría haber tomado el arte de Beiderbecke si éste no hubiese muerto antes de los treinta años. Su meditabunda abstracción y su enrarecido movimiento acórdico apuntan ambiciones que van mucho más allá del mundo de la canción popular y el jazz.

Resulta difícil ubicar esta pieza dentro de la obra de Bix. Muchos comentaristas la han descrito como un producto de la fascinación que Beiderbecke sentía hacia el impresionismo y otros estilos modernos de composición (que se refleja también, por ejemplo, en su empleo de las dominantes alteradas y las escalas de tonos enteros). Otros la han considerado una expresión de la faceta romántica y melancólica de su personalidad. Pero hay en esta pieza para piano una dureza fría y diamantina que no es de origen impresionista ni romántico. Sólo profundizando bajo esta superficie acerada veremos la emoción de fondo, que no es la cálida sugestión que evoca la corneta de Beiderbecke sino una conmovedora desesperación. Quienes alaben a Bix como un indolente intérprete de bellas melodías tendrán problemas para conciliar aquella imagen con esta obra, un paisaje musical agreste y remoto cuyo carácter no coincide con el personaje mítico de Beiderbecke.

A lo largo de 1928, los excesos de Bix con la bebida comenzaron a minar cada vez más su salud, contribuyendo a que en diciembre tuviese que ser hospitalizado por una neumonía. A principios de 1929 Beiderbecke había regresado a la banda de Whiteman, pero durante todo el año siguió siendo acosado por problemas esporádicos, que se agravaron sensiblemente en otoño. El 15 de septiembre de 1929, Bix regresó a Davenport para recuperarse en el hogar familiar. Un mes más tarde, sólo días antes del hundimiento de la bolsa, ingresó en el Instituto Keely de Dwight (Illinois). Dado de baja en noviembre, Bix parecía recuperado y listo para regresar a las giras. Tras una serie de actuaciones locales viajó a Chicago, St. Louis y Nueva York.

En este período Beiderbecke se centró cada vez más en la composición para piano. Sus amigos y colegas, esperando lo mejor, preveían el inicio de una nueva etapa en la carrera de Beiderbecke, en la que la inspirada espontaneidad de su corneta y la disciplina estructural de la música clásica que tanto amaba se fundirían en un sonido totalmente nuevo, que incorporaría lo mejor de los dos mundos. Pero tales esperanzas se revelaron ilusorias. El regreso de Beiderbecke a la música pronto se vio acompañado por una reanudación de los problemas que habían precipitado su salida de la banda de Whiteman. Absorbido en una espiral de alcohol, debilidad y fatiga,

Bix parecía empeñado en seguir un proceso de autodestrucción lento y prolongado. Pocas grabaciones surgieron en este último período, y las oportunidades de tocar surgían sobre todo en fiestas particulares y sesiones universitarias, muy lejos ya de los teatros, auditorios y salas de concierto de su época con Whiteman. El 6 de agosto de 1931 Beiderbecke sucumbió en Nueva York a una neumonía lobar, posiblemente acompañada de un acceso de *delirium tremens*. Tenía veintiocho años. Cinco días más tarde, Bix Beiderbecke fue enterrado en el cementerio de Oakdale en su ciudad natal, Davenport.



IV
HARLEM

LOS DOS HARLEMS

A finales de los años veinte, Harlem era una sociedad que se mantenía en un precario equilibrio entre dos extremos. En el Renacimiento de Harlem —nombre que recibió el florecimiento general de la vida cultural negra durante aquellos años— cristalizaba la primera de estas posibilidades, que reflejaba un optimismo respecto al futuro y un profundo orgullo como comunidad. Resultaba tentador buscar una imagen bíblica para describir esta visión de Harlem. Era una tierra de promisión para una raza oprimida que, liberada de la esclavitud como en el Antiguo Testamento, ahora era responsable de sus propias necesidades y libre para hacer realidad su propia visión de la sociedad civil. En este sentido, Harlem simbolizaba en esta época la mayoría de edad de todos los afroamericanos —vivieran en el norte o en el sur, en el este o en el oeste—, que participaban indirectamente, cuando no de hecho, en la formación de una comunidad en la que podían existir no ya como una cultura minoritaria, dependiente de la tolerancia o la filantropía de terceros, sino como una entidad autosuficiente. Más que ninguna otra vertiente del Harlem de finales de los años veinte, las tendencias intelectuales mostraban lo mucho que se había progresado. Desde luego que ya había habido anteriormente intelectuales afroamericanos, pero con demasiada frecuencia habían trabajado aislados, cuando no enfrentados a una opresión manifiesta. En este nuevo escenario, sin embargo, se había reunido toda una elite cultural que pulsaba con seguridad todos los campos de la expresión humana: la poesía, la narrativa, las artes plásticas, la música, la historia, la sociología y cualquier otra disciplina en la que pudiese florecer el pensamiento creativo.

Sólo unos años antes, Harlem había sido un barrio blanco, lleno de iglesias luteranas e inmigrantes europeos, de las ventanas de cuyos apartamentos no salía música de ragtime sino de lied. Bautizado por los primeros colonos holandeses en recuerdo de la ciudad de Haarlem, el barrio conservó sus raíces europeas hasta principios del siglo XX. Pero en los años que siguieron al estallido de la Primera Guerra Mundial se experimentó un cambio demográfico masivo, al multiplicarse la población negra debido a la llegada de emigrantes del sur y también de quienes se refugiaban de la superpoblación de los apartamentos de Manhattan. Aquí formaron una nueva sociedad: no sólo como gentes de paso o como arrendatarios, sino también

como propietarios (hacia finales de los años veinte, los negros poseían el 70% de los bienes inmuebles de Harlem), con toda la independencia que les confería la propiedad.

Pero junto a este Harlem coexistía otro Harlem, que reflejaba una realidad más cruel y un futuro bastante menos prometedor. El historiador David Levering Lewis, utilizando «un prisma de datos censales, médicos y estudios socioeconómicos», llega a la conclusión de que, incluso en medio de este llamado Renacimiento, «Harlem estaba convirtiéndose en un barrio deprimido»[73]. En este otro Harlem la situación económica era muy dura, con salarios bajos y alquileres descomunales. Un estudio de 1927 muestra que el 48% de los arrendatarios de Harlem gastaban en el alquiler, en proporción con sus ingresos, más del doble que los blancos que vivían en la ciudad en similares condiciones. En este contexto de precariedad, una cuarta parte de las familias de Harlem alojaba al menos a un inquilino, el doble que los neoyorquinos blancos. A veces se alquilaba el mismo colchón dos veces al día a inquilinos con diferentes horarios de trabajo. Puede que los salarios de los negros fueran más altos en el norte que en el sur, pero la diferencia de ingresos entre blancos y negros era todavía abismal. La independencia de los negros, pues, tenía un precio, que había de pagarse cotidianamente en el coste del sustento y el alojamiento.

El jazz era una parte muy importante de este segundo Harlem; aquí hallaba un contexto más propio que en el «otro» Harlem, el de cultura elevada y aspiraciones aún más elevadas. Es cierto que el Renacimiento de Harlem creó una ideología que sirvió como contexto cultural para el jazz. Pero el Harlem de las fiestas de alquiler (*house rent parties*) y la economía sumergida fue el que creó la música. Antes incluso de la llegada de la Depresión, las *house rent parties* se habían consolidado como un modo aceptable de pagar los altos alquileres. Hasta con un mes de antelación comenzaban a circular las octavillas con el fin de anunciar a los artistas que iban a actuar. La entrada se cobraba la propia noche a un precio que podía oscilar entre veinticinco centavos y un dólar. Con el dinero recaudado se sufragaba no sólo el propio coste de la fiesta sino el alquiler del mes siguiente. «Metían a cien personas o más en un piso de siete habitaciones, hasta que la casa estaba repleta», recuerda Willie the Lion Smith, uno de los mejores pianistas de Harlem. «Algunas de las fiestas se extendían a los pasillos y a todo el edificio»[74].

Estas actividades, pese a toda su efervescencia y su significado social, eran motivo de división para ambos Harlems. Las fiestas de alquiler constituían «la especial pasión de la comunidad», escribe un historiador, y sin embargo «su misma existencia era eludida o apenas citada por la mayoría de los escritores de Harlem»[75]. Este Harlem oculto ha seguido siendo excluido hasta hoy por la mayoría de los libros dedicados al Renacimiento. ¿Cómo si no podemos explicarnos que en tantas de estas historias apenas se mencione a Duke Ellington[76]? Aunque su arte representaba la cúspide de la cultura afroamericana, su vinculación al jazz le relegó al Harlem sumergido, al submundo de los bares clandestinos y los barrios bajos. Cab Calloway

recuerda el Harlem de aquellos años e ilustra el papel marginal que tuvo el jazz dentro de esta efusión cultural: «Los que estábamos en el mundo de la música y el espectáculo éramos vagamente conscientes de que estaba ocurriendo algo interesante, pero no participábamos directamente en ello»[77]. Benny Carter coincide con esta idea: «Los músicos sabíamos que algo estaba pasando en la literatura, por ejemplo, pero nuestros mundos estaban muy alejados. Nos dábamos cuenta de que los líderes culturales y morales negros miraban nuestra música por encima del hombro y la consideraban indigna»[78]. En aquella época, las familias negras de clase media y alta eran en el mejor de los casos ambiguas a la hora de adoptar los elementos vernáculos de la cultura afroamericana, y a menudo eran abiertamente hostiles. Willie the Lion Smith recuerda que «la familia negra media no permitía que en su casa se tocara blues o cualquier música desaliñada», y añade que «entre quienes más aborrecían esta forma de diversión estaban los negros que hacía poco habían venido del Sur en busca de una vida mejor»[79]. Y no les faltaban motivos. W. O. Smith destaca que «los que habían nacido o vivido mucho tiempo en Harlem despreciaban a los negros del sur»[80]. En su afán de parecer sofisticados y ser aceptados, aquellos que llegaban del profundo sur se apresuraban a renegar de aquellos signos que revelaban sus orígenes, fueran éstos de orden culinario, indumentario, lingüístico o cultural. Lo mismo ocurría a menudo con los elementos musicales procedentes del sur, como el blues del delta del Mississippi, el jazz de Nueva Orleans o los rags de Missouri. En casi todos los ámbitos de la vida cotidiana de Harlem ejercía una poderosa influencia el deseo de asimilarse a las costumbres del noreste del país. En estas circunstancias, pues, no debe sorprendernos que los dos Harlems —el Harlem de aspiraciones literarias y el Harlem del jazz y blues— estuvieran, si no en guerra, sí en una incómoda tregua.

El piano era a menudo el campo de batalla en el que se enfrentaban estas dos visiones de lo que debía ser el arte negro. No es exagerado sugerir que el piano supuso para Harlem lo que las bandas de metal habían supuesto para Nueva Orleans. Este instrumento ofrecía posibilidades en conflicto: constituía una vía para la asimilación de la tradición culta, una tarjeta de visita para la cultura popular y noctámbula, un símbolo de prosperidad para la clase media o, sencillamente, un medio de ganarse la vida. Pero el tiempo transcurrido nos permite ver el piano en el Harlem de finales de los años veinte y principios de los treinta como el centro de un nuevo tipo de música. El Harlem stride piano, como se dado en conocer el estilo, constituye un puente entre el ragtime del cambio de siglo y los nuevos estilos pianísticos que se hallaban en evolución en el jazz. Casi medio siglo después de llegar a Nueva York en 1908, el maestro del stride James P. Johnson recordaba así el panorama musical de aquellos años: «No había ninguna banda de jazz como las que había en Nueva Orleans o en los barcos del río Mississippi, pero el ragtime se tocaba al piano en todas partes, en los bares, en los cabarets y en los prostíbulos»[81]. Entre 1900 y 1914 unas cien compañías publicaban partituras de ragtime en Nueva York. Pero los intereses comerciales y los valores artísticos no coexistían fácilmente en Tin

Pan Alley, y multitud de mediocres *rag songs*, la mayoría de las cuales apenas guardaban similitud con el ragtime clásico de Joplin, Scott y Lamb, eclipsaban composiciones más sofisticadas. En la historia del ragtime, Harlem quizá merezca más ser recordado por ser el lugar elegido por Scott Joplin para la única puesta en escena de su ópera *Treemonisha*, obra que aspiraba a generar en la clase media negra un interés en las raíces folclóricas de su cultura, aunque no lo lograra en tiempos de Joplin. El estilo pianístico del stride trató de salvar estas mismas diferencias entre lo culto y lo popular cuya existencia tantas veces Joplin se había negado a reconocer (ya fuese por obstinación o por clarividencia). Visto desde una perspectiva actual, en ello podría residir en parte el genio de Joplin: cuando aún no se había resuelto la tensión entre los dos extremos, su música terminó triunfando en ambos planos, como arte serio y como música popular. En cambio, los intérpretes de stride se hallaban cómodos tratando de crear un arte a medio camino entre ambos polos, aprovechando el fértil terreno intermedio. Conscientes de que toda música necesita un público, preferiblemente numeroso, dominaban gran variedad de recursos novedosos y efectistas. A veces el brillo superficial podía eclipsar el contenido jazzístico («cuando yo comenzaba mi obra, el jazz consistía en la espectacularidad», criticaría posteriormente Duke Ellington)[82] pero el logrado profesionalismo del stride de Harlem también contribuyó a ampliar el público de la música afroamericana a pesar de la discriminación de la elite cultural —tanto blanca como negra— y de la grave recesión económica. Para bien o para mal, los intérpretes de stride no tenían miedo de ser un simple espectáculo. Así, por ejemplo, el más célebre músico de stride, Fats Waller, desplegaba un talento para cautivar al público no superado por ningún otro músico de jazz de cualquier época, con la posible excepción de Louis Armstrong.

Pero el stride piano era algo más que un espectáculo de masas. En los años que siguieron al declive del ragtime, los músicos de Nueva York se mantuvieron fieles al espíritu fundamental de aquella música, especialmente a sus ritmos y síncopas, al tiempo que incorporaron todo un abanico de recursos adicionales, tomados tanto de los músicos de jazz (como Jelly Roll Morton y Earl Hines) como de los pianistas clásicos. El resultado fue un estilo orquestal y virtuosístico. Según James P. Johnson, los orígenes de este estilo se hallaban en la atmósfera de competitividad musical de Nueva York:

> Otras partes del país nunca llevaron el piano tan lejos como los chicos de Nueva York. Sólo hace unos años que los demás se pusieron al día. La razón por la que los chicos de Nueva York llegaron a ser músicos de tan alto nivel es que el piano de Nueva York se desarrolló según el método, el sistema y el estilo europeos. La gente de Nueva York estaba acostumbrada a oír buen piano en los conciertos y en los cafés. Los intérpretes de ragtime tenían que estar al mismo nivel. Tenían que conseguir todos los efectos orquestales, las

armonías, los acordes y las técnicas que usaban los concertistas europeos que tocaban por toda la ciudad[83].

La música del propio Johnson es el ejemplo por excelencia, y en este sentido representa un eslabón decisivo entre el ragtime de Joplin y el jazz de Waller y Tatum. Sus primeras composiciones se mantienen fieles al estilo del rag; entre ellas tuvo especial repercusión su «Carolina Shout». La obra fue muy imitada por otros intérpretes antes incluso de publicarse la partitura, terminando por reemplazar al «Maple Leaf Rag» como prueba de fuego para los aspirantes a pianistas de rag. A las piezas de Johnson les podía faltar la inspiración melódica y el equilibrio compositivo que caracterizaba a las piezas de Joplin, pero lo compensaba con la extraordinaria amplitud de sus aspiraciones musicales. Sus canciones populares fueron grandes éxitos, como «If I Could Be with You (One Hour Tonight)», «Old Fashioned Love» o «Charleston», y alcanzaron un público masivo que sólo conocía vagamente las credenciales jazzísticas del compositor. Pero Johnson también asaltó los baluartes de la música de concierto con una determinación similar a la de Joplin: su legado incluye una *Sinfonía de Harlem*, una *Suite sinfónica americana* (basada en el «St. Louis Blues» de W. C. Handy), el concierto para piano *Jassamine*, la rapsodia para piano *Yamekraw* (interpretada en el Carnegie Hall con Fats Waller como solista) y la ópera *De organizer* (con libreto de Langston Hughes). Johnson recibió poco aliento en relación con estas creaciones: de hecho, una investigación póstuma en sus archivos personales reveló numerosas cartas de rechazo por parte de directores y potenciales patrocinadores. Sólo algunos estrenos realizados a raíz de la muerte de Johnson en 1955 salvaron estas obras del olvido total, y es posible que algunas partituras se hayan perdido para siempre. Pero las ambiciones de Johnson respecto a la música afroamericana presagiaron evoluciones posteriores. Los proyectos más visionarios de Duke Ellington, especialmente *Black, Brown and Beige* y *Harlem*, no pueden concebirse sin las ambiciosas creaciones del pianista de stride (que pudieron constituir incluso una influencia directa).

Hasta cuando permanecía fiel al estilo rag, Johnson era un experimentador impenitente que empleaba casi cualquier tipo de recurso musical como elemento compositivo, desde interpolaciones clásicas (su repertorio incluía versiones *hot* de la obertura de *Guillermo Tell* y de *Peer Gynt*) hasta ejercicios contrapuntísticos con temas nacionales (el último tema de sus «Imitator's Rag» combina la marcha confederada «Dixie» en la mano derecha con el himno estadounidense en la izquierda). Años más tarde, Johnson se adaptaría incluso a las exigencias del jazz en pequeños grupos o combos, grabando con los Blue Note Jazzmen y en una serie de discos de importantes músicos de Chicago. Aunque pudo haber mejores músicos de jazz que James P. Johnson, ningún otro intérprete de su época percibió con tanta claridad el potencial latente en la música afroamericana ni trabajó con tanta energía por hacerlo realidad.

Bajo la inspiración de Johnson, entre otros, el mundo del piano stride adquirió un espíritu de competitividad masculina que posteriormente llegaría a caracterizar el mundo del jazz en su totalidad. Esta superposición del arte y la competición sigue constituyendo una importante tradición de la cultura afroamericana, a menudo olvidada. Duke Ellington recordó así su formación pianística en la tradición del stride de Harlem: «Cualquiera que tuviera reputación como pianista tenía que demostrarlo a los presentes sentándose al piano para presentar su mercancía artística»[84]. Más tarde los *cutting contests* (*jam sessions* en las que los participantes trataban de superarse unos a otros) se convirtieron en un importante elemento de la práctica y la pedagogía jazzísticas, constituyendo para los músicos jóvenes el rito de paso por excelencia. Su espíritu se cierne hoy sobre cualquier reunión de músicos de jazz, por amigable que ésta sea. En una época en la que otras formas de arte se han abstenido de toda exhibición de virtuosismo, el mundo del jazz sigue aceptando las exhibiciones de superioridad técnica como parte integrante de su cultura. En buena medida, el caldo de cultivo de Harlem contribuyó a crear esta nueva imagen del músico de jazz a medio camino entre el artista y el guerrero.

Willie «the Lion» Smith fue el representante por excelencia de esta nueva raza de músicos de jazz. No forjó su reputación en las salas de conciertos ni en los clubes de jazz, sino en reuniones privadas. El valor central de su música consistía en la afirmación de su supremacía sobre los pianistas presentes. Ellington decía que tenía «corazón de gladiador». La actitud de Smith hacia los talentos inferiores podía ser cualquier cosa menos tolerante. Ellington describe así la reacción típica de Lion ante los débiles aspirantes a su trono:

> Antes de que hubiese terminado demasiadas frases, Lion ya se encontraba de pie tras él, haciendo centellear su habano. Si el tipo era débil con la mano izquierda, Lion decía: «¿Qué te pasa, estás lisiado?». O bien: «¿Cuándo te rompiste el brazo izquierdo?». O: «Anda, levántate, te enseñaré cómo se supone que va».

El aire arrogante de Smith era una parte de su reputación no menos importante que la propia música. «Cuando Willie Smith caminaba hacia algún sitio», explicaba James P. Johnson, «cada uno de sus movimientos era un espectáculo […], tan estudiado, practicado y desarrollado como si fuera una compleja pieza para piano». Según Nat Hentoff, Lion se dirigía hacia el teclado como lo haría «Don Juan camino de una cita»[85].

Smith se enfrentaba a formidables competidores en las fiestas de alquiler y locales nocturnos en los que se desarrollaba el stride de Harlem. Además de Johnson, en estas sesiones de medianoche se podía encontrar a toda una serie de figuras del teclado. Tomados en conjunto, parecían la galería de personajes de una novela de

Damon Runyon. Luckey Roberts había sido acróbata infantil antes de convertirse en pianista profesional, y aplicó al teclado su talento para las piruetas y volatines. Sus enormes manos podían abarcar una decimocuarta, y sus octavas y trémolos eran la envidia de sus colegas. Poco sabemos acerca del pianista de stride Abba Labba, pero su potente mano izquierda y su predilección por los complejos acordes de sustitución pudieron prefigurar la posterior obra de Art Tatum. Otro misterioso maestro del stride, a quien se conocía simplemente como Seminole, era un formidable pianista zurdo: Count Basie recuerda en su autobiografía cómo perdió contra él un cutting contest, pues «tenía una mano izquierda como cualquiera tiene la derecha […]. Y me destronó. ¡Se llevó mi corona!»[86]. Eubie Blake, gran compositor y anecdotista además de célebre pianista, fue otro carismático exponente del nuevo estilo. Earl Hines recuerda cómo durante esta época Blake solía lucir un bombín y un abrigo de piel de mapache, realzando su presencia con un bastón; pero Blake reservaba sus mejores efectos para el piano: elevaba teatralmente las manos por encima del teclado, a veces para dirigir con una mientras seguía golpeando las teclas con la otra. Blake llegó a vivir cien años, y durante ochenta y cinco de ellos se ganó la vida con la música, deleitando a sus espectadores con un estilo pianístico que aunaba su certero sentido de la síncopa de rag y su conciencia de las posibilidades melódicas de la música popular y la desbordante energía del jazz.

Sin embargo, fue Thomas «Fats» Waller quien contribuyó más que ninguno de estos músicos a atraer la atención del público general sobre el nuevo estilo. Nacido en Harlem el 21 de mayo de 1904, Waller recurrió para afinar sus destrezas al amplio abanico de posibilidades que le brindaba la ciudad de Nueva York. Entre sus maestros se encontraban dos grandes instituciones musicales de la ciudad, el conservatorio Juilliard y James P. Johnson, así como otras muchas situadas entre ambos extremos. Sus primeros lugares de actuación fueron igualmente diversos, lo cual refleja el aplomo con el que Waller era capaz de tocar en todo tipo de lugares, desde lo sacro hasta lo profano. Tocaba en servicios religiosos (presididos por su padre, pastor baptista), en el Lincoln Theater de Harlem, donde acompañaba películas mudas al piano, en fiestas de alquiler y cabarets o —literalmente— en cualquier lugar donde hubiese un piano. Su impecable sonido pianístico y su seguridad técnica podrían incluso haber hecho de él un célebre concertista sinfónico. Pero estas importantes habilidades como instrumentista terminaron siendo eclipsadas por otros talentos de Waller. Siendo aún adolescente, Waller inició su carrera como compositor, que daría como fruto un gran número de composiciones de éxito, muchas de las cuales se han convertido en *standards* o clásicos del jazz, como «Ain't Misbehavin'», «Honeysuckle Rose», «Black and Blue», «Squeeze Me» y «Jitterbug Waltz», entre otras. Con el paso del tiempo, la capacidad de Waller para la comedia y su atractiva personalidad escénica añadirían fuerza a su carrera, abriéndole todo un abanico de nuevas oportunidades, aunque sólo viviría para hacer realidad algunas de ellas.

La reputación de Waller en el mundo del jazz se basa principalmente en sus

bulliciosas actuaciones y grabaciones; estas últimas abarcan unas seiscientas piezas publicadas en una veintena de años. En una euforia incesante, Waller hablaba, cantaba, bromeaba, jaleaba a los miembros de la banda y, casi como una idea de última hora, tocaba el piano. A veces estos discos memorables sonaban más como una fiesta que se estaba saliendo de control que como una sesión de grabación. En realidad se trataba de una música de fiesta destinada a aquellos que habían alcanzado la mayoría de edad bajo la ley seca: en esta época, las veladas de carácter más festivo tenían por definición un carácter ilícito. Waller tuvo la gran habilidad de representar el papel de Falstaff para esta generación, con sus guiños, sus alusiones a la tentación de los bares clandestinos, sus salidas sarcásticas y en general su insinuación de lo inmoral. Cierto es que en el jazz siempre había dominado una estética altanera que celebraba lo eterno en los aspectos más intensos del momento presente (como sólo cabría esperar en una forma de arte basada en la improvisación), pero pocos artistas llevaron este enfoque a su extremo como Fats Waller. Y al público le encantaba. Con su porte cálido y seductor, Waller hacía que sus oyentes se sintieran como los invitados de honor de su fiesta, a quienes abría su mejor botella de vino, confiándoles sólo a ellos sus apartes más ingeniosos y sentándoles en primera fila para oír a la banda.

Aunque la obra de Waller en grupo cautivó al público, su obra como solista al piano, documentada en un puñado de grabaciones y rollos para pianola, sigue constituyendo su expresión más completa como músico de jazz. Las señas de identidad por excelencia del piano de stride —una briosa mano izquierda que alterna notas y acordes de bajo (*oom-pah*) unida a las figuras sincopadas de la mano derecha — constituyen los componentes básicos de su arte, pero Waller los adereza con un ingenio compositivo que los eleva por encima de sus contemporáneos. La obra de Waller en solitario nos da muestra de su omnívoro apetito musical, que tan pronto recurre al blues (como en el majestuoso blues lento de «Numb Fumblin'») como a la música clásica (que evoca, por ejemplo, en las figuras en el registro superior de «African Ripples»), al boogie-woogie (óigase su ingeniosa interpolación en la primera frase de «Alligator Crawl») o a las raíces que el stride tiene en el ragtime (como en «Handful of Keys» y «Smashing Thirds»). En «Viper's Drag» Waller juega con el contraste entre un sombrío tema inicial en tonalidad menor y una rítmica y vivaz sección en modo mayor, un recurso que Ellington también empleó con frecuencia durante este mismo período en la creación de su propia versión del jazz de Harlem. Al combinar su talento como pianista con su sentido del equilibrio compositivo, las piezas de Waller para piano destacan como los documentos más desarrollados de la tradición del stride de Harlem.

Mientras que en los años treinta y cuarenta la mayoría de los restantes músicos de su generación gravitaron hacia las *big bands*, Waller cultivó otras ambiciones. Su actividad le llevó allá donde floreciese la industria del espectáculo, desde los teatros de Broadway hasta los estudios de Hollywood. Aun cuando limitaba su atención a la

música, Waller buscaba incansablemente nuevos retos. En media docena de facetas musicales (como pianista, organista, vocalista, compositor, director de banda y músico acompañante) dejó una impronta aún perceptible en el mundo del jazz y la música popular. Sus éxitos de preguerra culminaron en 1938 con una gira europea que obtuvo excelente acogida. En Escocia, vestido con una falda escocesa con el tartan del clan Glengarry, deslumbró a su público con una adaptación al stride de «Loch Lomond», saliendo diez veces a saludar al escenario. Al año siguiente volvió a Inglaterra, donde trabajó a gran escala, componiendo y grabando su *London Suite,* que incluía seis bocetos para piano. De vuelta a los Estados Unidos se prodigó en actuaciones y grabaciones, emprendiendo todo un abanico de nuevos proyectos. En 1943 Waller se las arregló para escribir la música de la obra escénica *Early to Bed*, realizar numerosas giras y viajar a Hollywood para coprotagonizar la película *Stormy Weather* (con Lena Horne, Cab Calloway y Bill «Bojangles» Robinson). El esfuerzo invertido en estas múltiples carreras pudo ser excesivo. El 15 de diciembre de 1943 Waller murió de neumonía en un viaje de regreso a Nueva York. En el momento de su muerte se encontraba en la cima de su popularidad. Es indudable que, de haber vivido suficientes años, Waller habría multiplicado sus incursiones en la radio y el cine y habría sido un talento nato para el medio televisivo.

El desarrollo del boogie-woogie durante los años veinte y treinta, que culminaría con el auge de su popularidad en torno a 1940, vino a ampliar aún más el vocabulario del piano afroamericano. La esencia de este estilo consistía en el insistente empleo en la mano izquierda de patrones basados en sucesiones de acordes de blues, los cuales subrayaban las líneas melódicas sincopadas o acordes en bloques de la mano derecha. Este contraste exigía al pianista una hábil independencia entre las manos. El término «boogie-woogie» se empezó a utilizar por primera vez a finales de los años veinte (aunque es posible que las raíces de este estilo datasen de finales del siglo XIX), y quizá se aplicase originalmente a una danza que fuera acompañada por esta bulliciosa música de piano (así lo da a entender, por ejemplo, el comentario hablado de Pine Top Smith en «Pine Top’s Boogie Woogie», de 1928). Sin embargo, el estilo alcanzaría su máxima expresión como música de teclado sin acompañamiento, aunque no era infrecuente que los pianistas interpretaran juntos en dúos y tríos, como en «Boogie Woogie Prayer», grabado por Meade Lux Lewis, Albert Ammons y Pete Johnson. Algunos de los principales representantes de este estilo tocaban ocasionalmente otros estilos de jazz, pero mayoritariamente el boogie-woogie conservó su carácter de música tangencial, ubicada en los intersticios existentes entre el blues y el jazz. El estilo alcanzó su máxima popularidad durante la era del swing, cuando fue adoptado por gran número de intérpretes del mainstream, como Tommy Dorsey en «Boogie Woogie» (1938), Count Basie en «Basie Boogie» (1941) y las Andrew Sisters en «Boogie Woogie Bugle Boy» (1941). Podemos hallar algunos ejemplos más auténticos de boogie-woogie en el «Honky Tonk Train Blues» de Meade Lux Lewis o en «Shout for Joy», de Albert Ammons.

Aunque Art Tatum destaca como un elogiado maestro del stride de Harlem (y también, ocasionalmente, del boogie-woogie), se trata de una figura compleja y controvertida, y representa un difícil reto para los historiadores del jazz a la hora de «situar» su música en el contexto de los esquemas evolutivos del desarrollo estilístico. Se termina por recurrir al cliché de mayor solera: que Tatum sencillamente «se adelantó a su tiempo». Pero es igualmente posible percibir en Tatum una obsesión por el arte del pasado, no sólo en el jazz sino también en la música clásica, como demuestra el virtuosismo lisztiano de su interpretación. Aunque su visión jazzística se inspiró inicialmente en la tradición del stride de Harlem y se mantuvo fiel a muchos de sus recursos más característicos hasta el final de su carrera, con no poca frecuencia subvirtió estas mismas convenciones, las rompió y las utilizó de manera poco sistemática en la elaboración de su propio concepto virtuosístico del piano de jazz. Para Tatum el stride de Harlem fue útil como cimiento sobre el cual construir complejas superestructuras musicales, del mismo modo en que en la Edad Media los cristianos solían construir catedrales en lugares donde anteriormente se habían celebrado ritos paganos. Y aunque algunos sugieran que el arte de Tatum representa el mejor florecimiento de la tradición del stride de Harlem, lo cierto es que firmó su sentencia de muerte. En la creación de su estilo de madurez, Tatum prácticamente agotó las posibilidades del stride, obligando a los posteriores pianistas del jazz moderno (Monk, Powell, Tristano, Evans) a seguir direcciones muy diferentes en un intento de crear su propia vía huyendo de la gigantesca sombra de esta figura fundamental. Debido a esto, buena parte del vocabulario musical desarrollado por Tatum quedó sin asimilar por los posteriores pianistas de jazz. Décadas después de ser asimilada e imitada la fraseología de maestros del jazz moderno como Charlie Parker y Dizzy Gillespie, el legado de Tatum espera aún a ser descubierto por una nueva generación de pianistas que reivindique su abundante riqueza.

El virtuosismo de Tatum crea confusión en torno a su papel en la historia del jazz. Aunque su música ha sido alternativamente alabada y atacada por su teatralidad y por sus alardes técnicos a veces gratuitos, lo cierto es que la importancia de Tatum se debe tanto a su avanzada concepción musical como a su destreza digital. Es cierto que ningún otro pianista de jazz de su generación (ni posterior, a decir verdad) era capaz de igualar la velocidad y la claridad de su ejecución. Pero igualmente convincentes son los componentes armónicos de su interpretación. Con su empleo de estructuras de acordes masivas, Tatum creó deslumbrantes permutaciones armónicas y acordes de paso elevados (a menudo comprimiendo cuatro en un compás, un compás tras otro), alcanzando un nivel de complejidad que no ha sido superado ni en el jazz ni en la música clásica. Y aunque algunas de sus técnicas (modulaciones abruptas, disyunciones rítmicas, interpolaciones de música clásica) ya habían sido empleadas por intérpretes anteriores, ninguno las había incorporado al jazz con tanta elegancia, facilidad y creatividad como Art Tatum. Para cuando hubo concluido la labor titánica de redefinir el vocabulario del teclado de jazz, había incorporado las

diversas ideas que habían existido anteriormente en la tradición afroamericana y las había mezclado con grandes dosis de material de concierto europeo, configurando una visión sistemática y global del piano de jazz.

Tatum había nacido el 13 de octubre de 1910 en Toledo (Ohio), lejos de Harlem y de los restantes focos de actividad del jazz. Aquejado de cataratas en ambos ojos, Tatum sufrió trece operaciones en su juventud, que terminarían por devolverle una visión aceptable en uno de los ojos. Pero un golpe que recibió en la cabeza siendo aún muy joven anuló gran parte del beneficio de estas operaciones. Durante el resto de su vida, Tatum quedó totalmente ciego de su ojo izquierdo y sólo gozó de vista parcial con el derecho. Pero, como parece ocurrir tantas veces con los músicos ciegos, Tatum compensaba sus deficiencias visuales con un oído prodigiosamente agudo. A la edad de tres años asombró a su madre tocando al piano de oído algunas melodías que le había oído cantar en un ensayo con un coro, y poco después ya imitaba las piezas de jazz que oía en pianolas o programas de radio. La madre de Tatum, así como el profesor Overton Rainey, de la Escuela de Música de Toledo, intentaron conducir al muchacho hacia una carrera en la música clásica. Pero aunque Tatum mostraba un extraordinario talento para tocar música de concierto, su atracción por el jazz terminó siendo decisiva. A la edad de dieciséis años empezó a trabajar en Toledo y alrededores, y antes de los veinte años ya actuaba en una emisora de radio local.

La destreza de Tatum al piano se dio a conocer de boca en boca dentro del mundo del jazz. Pero los músicos de Harlem no estaban preparados para el impacto que Tatum causaría al llegar a Nueva York en 1932 como acompañante de la cantante Adelaide Hall. A los pocos días de llegar, los titanes del piano de la ciudad habían decidido medir la valía del recién llegado. Tatum fue llevado a un local nocturno de Harlem en el que los mejores maestros del stride —incluidos Fats Waller, James P. Johnson y Willie the Lion Smith— estaban dispuestos para la batalla. Cuando llegó el momento de que tocara Tatum, éste se destapó con un deslumbrante «Tea for Two» lleno de densas armonías y amplias escalas y arpegios, dejando a su auditorio sin palabras. James P. Johnson le sucedió con un animoso «Carolina Shout», seguido de Waller con su «Handful of Keys», pero Tatum respondió con una versión virtuosística de «Tiger Rag» en un tempo vertiginoso, que hacía inútil cualquier comparación. Johnson volvió al teclado con una última y exaltada interpretación del *Estudio revolucionario* de Chopin, y aunque Waller más tarde afirmaría no haber oído nunca tocar tan bien a esta vieja gloria del stride, ya no cabía duda del veredicto final. «Ese Tatum era simplemente demasiado bueno», recordaría Waller. «Tenía demasiada técnica. Cuando ese hombre pone el motor a toda máquina, nadie le puede desbancar. Suena como una banda de metal». James P. Johnson, por su parte, reflexionaría más tarde: «Creo que cuando aquella noche Tatum tocó “Tea for Two” fue la primera vez que oí tocar de verdad esa pieza»[87].

Varios meses después, Tatum grabó sus primeros discos, que incluían las dos piezas que había tocado en el *cutting contest* de Harlem. En años sucesivos Tatum

amplió su repertorio de recursos pianísticos y se hizo armónicamente aún más audaz, pero en su mayoría estas primeras grabaciones muestran un estilo casi completamente formado, especialmente desde el punto de vista de la técnica y de la espectacularidad. En las tres décadas siguientes, Tatum grabó con frecuencia, legándonos más de seiscientos temas como solista o director de banda. A pesar de las múltiples virtudes de la música de Tatum de los años treinta y cuarenta, el pianista sigue siendo especialmente conocido por el colosal proyecto de grabación que emprendió hacia el final de su carrera bajo la dirección del productor Norman Granz. Bajo la supervisión de Granz, y en varias sesiones maratonianas, Tatum grabó más de doscientas piezas, la mayoría de ellas sin segundas tomas. Este legado nos presenta a Tatum como solista y en colaboración con otros maestros, incluidos emparejamientos especialmente felices con Ben Webster y Roy Eldridge. Estas últimas grabaciones nos muestran a un artista maduro y con gran seguridad, que alcanza un nivel prácticamente insuperable. Algo menos elegantes, aunque sí más emocionantes y viscerales, son el puñado de grabaciones en directo que realizó Tatum. En las sesiones informales de principios de los años cuarenta debidas a Jerry Newman, por entonces estudiante de la Universidad de Columbia, oímos actuar a un Tatum más desinhibido en diversos locales nocturnos de Harlem: toca, acompaña y hasta canta blues. Estas actuaciones magistrales, tan desenfadadas como imponentes, sustentan la idea de que Tatum daba lo mejor de sí cuando tocaba a altas horas de la noche. También merece la pena citar el concierto de Tatum de 1949 en el Shrine Auditorium, en el que el asombroso *double-time* que ejecuta en «I Know That You Know» (muy por encima de las cuatrocientas partes por minuto) y las traviesas disonancias de «The Kerry Dance» sugieren la amplitud de su imaginación musical. En noviembre de 1956, poco después de finalizar el proyecto de grabación promovido por Granz, Tatum murió de uremia en Los Ángeles.

La obra de Tatum, con todas sus virtudes, no estaba exenta de críticas. En algunos aspectos, Tatum destaca como una de las figuras más controvertidas de la historia de la música, que enfrenta a partidarios y detractores. En un célebre ataque, el crítico francés André Hodeir lamentó las limitaciones del repertorio de Tatum (que decía basado en «baladas sentimentales» y «éxitos populares»), su preferencia por ornamentar la melodía de la pieza en lugar de construir improvisaciones originales, así como su excesiva dependencia de los arpegios, las escalas y otros adornos. Gunther Schuller, en su estudio de 1989 *The Swing Era*, amplía los argumentos de Hodeir, calificando la obra de Tatum de predecible y carente de originalidad («toda la gama de habilidades virtuosísticas de Tatum, incluidos sus arpegios y escalas rápidos como relámpagos, aparece planteada en la literatura pianística de mediados y finales del siglo XIX […]. Es sencillamente falso que Tatum inventase su virtuosística técnica de arabescos partiendo de cero»[88]).

Estas críticas no carecen de validez, pero es necesario situarlas en su contexto. En primer lugar, en cuanto a su repertorio, a los aficionados al jazz realmente no les falta

razón cuando lamentan que Tatum no prestase más atención a las composiciones originales y a los proyectos a gran escala. Pero ¿debemos criticar a Tatum por haber recurrido a los grandes compositores de canciones populares de su época? Tomando casi exclusivamente como material las obras maestras de contemporáneos suyos como George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Richard Rogers, Harold Arlen o Duke Ellington, entre otros, Tatum interpretaba constantemente las mejores canciones de su época (de su siglo, en realidad), a menudo dándoles reconocimiento mucho antes de que se convirtieran en clásicos. (En su primera sesión de grabación, Tatum tocó «Sophisticated Lady», a pesar de que la grabación original de la pieza de Ellington se había realizado sólo unas semanas antes). En cuanto a su dependencia de los recursos del virtuosismo clásico del siglo XIX, se puede ofrecer una respuesta igualmente equívoca. Es cierto que las superficiales acrobacias pianísticas pueden ser poco originales, pero ¿dónde está el equivalente decimonónico de las inspiradas rearmonizaciones de Tatum mediante acordes de paso, a menudo aderezadas con insinuaciones de bitonalidad y con traviesas disonancias ejecutadas con precisión de fuego graneado? ¿O el de los arrebatos rítmicos en los que el compás principal se ve eclipsado por un vertiginoso bombardeo de notas a dos manos? ¿O de sus sincopadas inflamaciones de stride, que llevan las indicaciones metronómicas a velocidades hasta entonces desconocidas? No existe ningún equivalente en los anales de la música clásica, y aunque los historiadores del jazz puedan hallar las raíces de algunas de estas técnicas en Hines, Waller y otros, lo cierto es que Tatum las eleva a un nivel de brillantez que no encontramos en las fuentes citadas. En cuanto a la delectación de Tatum en la ornamentación de las melodías, es justo tanto criticar como alabar estas reelaboraciones de las canciones originales, dado el ingenio y la inagotable variedad que Tatum pone en su empeño. Por último, la afirmación según la cual Tatum no improvisaba sino que se limitaba a tocar piezas preparadas puede ser refutada por cualquiera que haya escuchado sus numerosas grabaciones, especialmente aquellas que realizó en contextos informales, en los que hallamos a Tatum en el ápice de sus posibilidades y de su audacia. En realidad, cuanto más nos acercamos al corazón de la música de Tatum, trascendiendo la actividad superficial, más original nos parece. La mayor confirmación de ello no procede de los críticos de jazz, sino de los propios músicos, que no muestran ambigüedad alguna al respecto. Una encuesta realizada entre músicos por Leonard Feather en el año 1956 para su *Encyclopedia of Jazz* arrojó que un contundente 68 % de los consultados consideraban a Tatum el más eminente pianista de jazz. En 1985 una nueva encuesta sobre pianistas de jazz dirigida por Gene Lees volvió a colocar de forma holgada a Tatum en la cúspide, lo cual indica que, pese a haber transcurrido casi tres décadas, pese a los cambios en los gustos y pese a la aparición de nuevos maestros del teclado, Tatum mantenía incólume su capacidad de asombrar e inspirar —o consternar— a otros profesionales de este arte.

EL NACIMIENTO DE LA *BIG BAND*

La aparición del estilo de las *big bands,* con su sutil entrelazamiento de cuatro secciones (saxofones, trompetas, trombones y sección rítmica), puede parecer *a posteriori* una evolución inevitable en el desarrollo de la música de jazz. ¿Fue quizá una especie de ley estética darwiniana la que hizo sucumbir a los improvisados conjuntos del primer jazz frente a las orquestas más sólidas y perfeccionadas de Ellington y Goodman? En realidad no. La línea que une las raíces del jazz con el posterior sonido de las *big bands* dista mucho de ser clara y directa. Durante la llamada era del jazz, la mayoría de los representantes clave de esta música enfocaban su energía creativa hacia los solos, no hacia la dirección de la banda, centrándose en la improvisación y no en la orquestación, en una interacción entre instrumentos individuales, no entre secciones. La tendencia hacia un estilo de música de baile de orientación más compositiva bajo la denominación de *big band jazz* no fue en su momento un fenómeno obvio ni homogéneo. Las presiones comerciales, más que las prerrogativas artísticas, fueron el acicate que impulsó a muchos de los músicos del primer jazz (como Armstrong, Beiderbecke y Hines) a adoptar el estilo de las *big bands*. Pero aun en este nuevo contexto siguieron siendo ante todo improvisadores, no orquestadores ni compositores. Haría falta que otro grupo de individuos con diferentes talentos e inclinaciones (Don Redman, Fletcher Henderson, Duke Ellington, Bill Challis, Art Hickman, Ferde Grofé y otros) descifrase las implicaciones artísticas de este cambio en los gustos del público, concibiéndolo como guía para un cambio no ya evolutivo sino realmente revolucionario en el sonido del jazz.

Como en otros aspectos de la historia del jazz, la mezcla de géneros musicales desempeñó un papel decisivo en la formación del nuevo estilo, y Nueva York fue el crisol en el que tuvo lugar esta fusión de estilos. Ya en 1915 actuó en Nueva York una banda de Nueva Orleans que incluía a Freddie Keppard; su éxito preparó el terreno a la célebre visita de la Original Dixieland Jazz Band en 1917. Hacia el final de la Primera Guerra Mundial, la influencia de estos conjuntos de jazz ya era perceptible en toda la ciudad en los espectáculos de variedades, cabarets, teatros, bailes de sociedad y restaurantes: en realidad, casi en cualquier lugar donde se tocase música en directo. El lenguaje del jazz estaba demostrando su dieta omnívora —característica de la que repetidamente seremos testigos a lo largo de esta historia—. Era capaz de digerir total o parcialmente otros estilos musicales conservando desde el primer momento sus características propias. Sin duda esta cualidad —más que ninguna otra— se reveló decisiva en el surgimiento de la orquesta característicamente norteamericana, la *big band*.

La obra grabada de James Reese Europe refleja el grado en el que la síncopa se había introducido en el vocabulario musical de las orquestas de baile ya antes de los años veinte. La Society Orchestra de Europe fue especialmente conocida por

acompañar al famoso grupo de danza de Irene y Vernon Castle entre 1914 y 1917: sus grabaciones de esta época presentan un carácter muy sincopado, al estilo del ragtime. Pocos años después, Europe formó una banda militar que obtuvo un enorme éxito en la popularización de la música afroamericana fuera de los Estados Unidos. Pese a estos innegables logros, sería excesivo considerar a James Reese Europe como el creador del estilo de la *big band* de jazz. Con su sonido lento y pesado, muy basado en las voces unísonas, y su falta de nervio improvisatorio, la Europe Society Orchestra destaca más como flor tardía del estilo ragtime que como precursora de la era del jazz.

Sin embargo, el papel de la banda de Europe como apoyo a la danza indicaba un importante cambio en la cultura popular estadounidense. En los años anteriores a 1910, la corriente dominante en los bailes de la sociedad norteamericana se había basado principalmente en danzas de origen europeo como valses, galops, polcas, jigs, cuadrillas, etc., y sólo esporádicamente se incorporaba algún baile ajeno a esta tradición, como el cakewalk, procedente de la cultura afroamericana. Pero ya hacia 1914 algunos nuevos pasos de baile estaban alcanzando gran popularidad, hasta tal punto que aquel año el Vaticano se sintió obligado a censurar públicamente el turkey trot y el tango. Sobre la base musical provista por James Reese Europe, Irene y Vernon Castle incorporaron elementos de diferentes danzas vernáculas a sus cuidadas actuaciones, creando un estilo llamativo y menos refinado que rápidamente se hizo con el favor de la sociedad de la costa este. Por medio de sus exhibiciones y de su escuela neoyorquina, los Castle se revelaron como un importante nexo entre la danza afroamericana y la sociedad blanca. Las historias del jazz a menudo pasan por alto el papel decisivo que desempeñó el cambio de gusto de la sociedad en relación con el baile. En buena medida, el carácter mutante de la orquesta de jazz de Nueva York en los años posteriores a la colaboración entre Europe y los Castle vino tan dictado por el estrado de la banda como por la pista de baile.

Fletcher Henderson, quien contribuyó a definir el incipiente sonido de la *big band* en los años veinte, tampoco se inspiró principalmente en el jazz de Chicago y Nueva Orleans, sino en estas mismas corrientes del baile y la música popular que arrasaban Nueva York en aquellos años. En una anécdota reveladora, Ethel Waters refiere cómo hubo de hacer que Henderson escuchase unos rollos de pianola para saber cómo acompañarla adecuadamente en una grabación de blues. Henderson tenía rapidez para el aprendizaje y terminó por hacer amplio uso del blues en su música, pero al principio fue el espíritu de las salas de juego, de Tin Pan Alley, de Broadway y de los espectáculos de variedades, así como el de las bandas de rag del Noreste, el que configuró el contexto de su reconstrucción radical de la orquesta de jazz americana. Lo cierto es que, por su temperamento y su formación, pocos habrían dicho que Henderson se convertiría en un innovador del jazz. Nacido en Cuthbert (Georgia) en 1897, Fletcher Henderson se crió en una familia negra de clase media en la que la música europea (y no el rag ni el blues) se consideraba parte indispensable en la

educación de un joven. Se licenció en química y matemáticas por la Universidad de Atlanta, y su decisión de trasladarse a Nueva York aparentemente estaba motivada por su deseo de encontrar empleo como químico. Con su actitud reservada y modesta, Henderson hizo poca carrera en la química, con lo que pronto se halló demostrando canciones para la Pace-Handy Music Company por veintidós dólares y medio a la semana; el trabajo en esta conocida editora musical de propiedad negra le llevó a ser contratado para organizar sesiones de grabación en la discográfica de Harry Pace Black Swan. Henderson había encontrado el modo de ganarse la vida contratando músicos y tocando en diversos grupos de estudio, pero aun así podría no haber aprovechado esta oportunidad para dirigir bandas como dedicación exclusiva si un músico de su banda no le hubiera convencido para realizar una audición para una vacante en una orquesta de baile del Club Alabam, en el número 44 de la West Street. El empleo obtenido en dicho local pronto le condujo a un puesto más conspicuo en Roseland, local que por entonces se estaba convirtiendo en la sala de baile más importante de Nueva York, cuando no de todo el país. En la década siguiente, Henderson empleó este local como base de operaciones para empezar a crear un vocabulario jazzístico capaz de responder a los nuevos estilos de baile que conquistaban el país.

Henderson ha sido criticado a menudo por su supuesta incapacidad —por indiferencia o por falta de confianza— para asumir la responsabilidad de líder que habría dado a su orquesta el éxito de público que tanto merecía. A este respecto se suele comparar a Henderson con Duke Ellington, cuyo talento como director de músicos posiblemente fuese tan notable como su aguda visión instrumental, o con Benny Goodman, quien años después emplearía los arreglos de Henderson como ingrediente fundamental de su propio éxito de público, mucho mayor que el de aquél. Sin embargo, si Henderson carecía de las dotes interpersonales necesarias para dirigir a una banda, ello no parece corresponderse con el impresionante plantel de músicos que atrajo a su orquesta. Hasta Ellington, con todo su genio para sacar el máximo partido a su excéntrico grupo de intérpretes, palidece en comparación con Henderson en este terreno. La sección de saxofones de Henderson contó durante períodos de mayor o menor duración con Coleman Hawkins, Lester Young, Ben Webster, Chu Berry y Benny Carter: se podría argumentar que eran los cinco mejores saxofonistas de su tiempo. Entre sus músicos de metal se encontraron en estos años Louis Armstrong, Roy Eldridge, Henry «Red» Allen, Rex Stewart, Tommy Ladnier, Dickie Wells, J. C. Higginbotham, Joe Smith, Benny Morton y Jimmy Harrison. ¿Acaso ha habido en cualquier época algún líder de jazz —siquiera Miles Davis, Count Basie, Art Blakey o Benny Goodman— que haya podido presumir de haber contado con una serie de músicos más ilustres?

Pero la influencia más poderosa que recibió la banda no procedió de ninguna de estas fuentes. Más que ningún otro de estos músicos justamente célebres, Don Redman fue un agente clave en la transformación de esta banda de baile en un

influyente nexo entre la era del jazz y la era del swing. Es posible que sin él la orquesta de Henderson hubiese seguido siendo la escuela en la que se pulieron numerosos solistas de talento, pero bajo su influjo se convirtió en algo más: en el lugar de nacimiento de un nuevo sonido de jazz y depositario de la estética naciente. Al igual que Henderson, Redman era un universitario del sur que halló trabajo en el floreciente panorama del jazz neoyorquino. En Virginia occidental, donde nació en 1900, Redman había llamado la atención como niño prodigio al dominar con facilidad los rudimentos de una gran variedad de instrumentos —versatilidad que le resultaría sumamente útil a la hora de emprender la fusión de estas diferentes texturas en sus arreglos, en los que fue pionero—. A principios de los años veinte Redman realizó giras con los Broadway Syncopators de Billy Paige, ocupándose de tocar el clarinete y los saxofones además de escribir arreglos para la banda. Su pertenencia a ésta llevó a Redman a Nueva York, donde conoció a Henderson. La colaboración entre ambos se inició en los estudios antes incluso de la formación de la orquesta de Henderson. Cuando Henderson fue contratado para tocar en Roseland, obviamente no debió de dudar en incorporar a Redman.

Coleman Hawkins, destinado a convertirse en uno de los solistas más importantes de la historia del jazz, también estuvo presente en la banda de Henderson prácticamente desde el principio. Son llamativas las similitudes entre los antecedentes personales de Hawkins, Redman y Henderson. Como Henderson y Redman, Hawkins también era forastero en el noreste —había nacido en St. Joseph (Missouri) el 21 de noviembre de 1904— y había recibido ya cierta formación musical de tipo académico (quizá de manera informal: su asistencia oficial al Washburn College, en el que decía haber estudiado armonía y composición, no es ratificada por los archivos del centro). Pero más llamativos que estos detalles biográficos eran los rasgos de personalidad que compartían. Les unía su inseguridad, su profesionalidad, su discreción, su carácter mundano, su disciplina, su buena formación y su fascinación por las tendencias progresistas en la música. Quizá podamos ver aquí la aparición de un nuevo tipo de músico de jazz. Beiderbecke había sido el alumno rebelde que nunca terminó sus estudios en el instituto y apenas sabía leer música; Armstrong, el joven delincuente que pulió su talento innato en el reformatorio: estos tipos, tan representativos de los pioneros de Nueva Orleans y Chicago, ahora iban a ser sustituidos por una nueva variedad de intérprete, el instrumentista profesional de la *big band*. Se trataba del equivalente en el mundo del jazz del hombre consagrado a la organización en la que trabaja. Y en el momento del que estamos hablando, la orquesta de Henderson era la organización por excelencia.

Hawkins aprendió a tocar el piano a la edad de cinco años, iniciándose en el violonchelo dos años después. En su noveno cumpleaños recibió un saxofón, y a los doce años tocaba en los bailes de la escuela. En 1921 Hawkins se unió a las giras de la cantante Mamie Smith, quien un año antes había cosechado un enorme éxito con «Crazy Blues», cuyas ventas millonarias iniciaron la fiebre de los *race records*. Smith

proporcionó a Hawkins una serie de oportunidades, como la de actuar frente a grandes multitudes en importantes teatros, la de iniciar su carrera discográfica (en mayo de 1922) o la de acudir a Nueva York. Pero en el verano de 1923 Hawkins ya había dejado a Smith y se encontraba grabando con Henderson. Mientras que Redman hizo gran parte de su trabajo entre bastidores, preparando los arreglos de la banda, Hawkins destacó en el escenario como solista del grupo, habitualmente con el saxofón tenor, aunque otras veces tocando el clarinete, el saxofón en *do*, el barítono o el bajo.

Actualmente el saxofón no sólo es un instrumento de gran aceptación y popularidad en las bandas, sino que para muchos oyentes representa la quintaesencia del sonido del jazz. Esto no era así ni mucho menos durante la época en la que Hawkins desarrolló su arte con el instrumento. La familia del saxofón estaba todavía en una etapa temprana de su desarrollo, prácticamente desconocida por el mundo sinfónico y relegada fundamentalmente a las bandas militares. El belga Antoine Joseph «Adolphe» Sax había patentado este instrumento en París en 1846. Pero Sax, pese a su celo inventivo (cuyos frutos incluyen también el *saxhorn*, la saxotuba, la saxotromba e incluso el saxocañón, su aportación olvidada a la guerra de Crimea), obtuvo poco beneficio económico con sus creaciones y murió en la pobreza en 1894. Pero a la larga las ventajas intrínsecas de su instrumento más famoso —fácil de aprender, indulgente en la producción de sonido y de fabricación relativamente económica gracias a su sencillo cuerpo metálico unido a una boquilla convencional similar a la del clarinete— se revelarían decisivas. En los primeros años del siglo XX, el saxofón se había consolidado como importante voz instrumental, primero en las bandas militares y más tarde en conjuntos populares y de jazz. Lo único que le faltaba era una tradición y un conjunto aceptado de técnicas instrumentales.

En buena parte, esto fue proporcionado por Hawkins. Naturalmente, había habido saxofonistas de jazz anteriores; el propio Hawkins solía apresurarse a atribuir méritos a figuras olvidadas como Stump Evans, Prince Robinson y Happy Caldwell. Y Sidney Bechet, como vimos, también había realizado importantes aportaciones a la tradición del saxofón en el jazz. Aun así, en los comienzos de la vida profesional de Hawkins el saxofón aún no había igualado el papel de la corneta o del clarinete como importante voz solista en el jazz. En particular, el saxo tenor era en el mejor de los casos un instrumento marginal. Rudy Wiedoeft ya había grabado con el saxofón en *do* en 1916, y la posterior obra de Frank Trumbauer con este instrumento también fue muy influyente en su tiempo. Dados estos predecesores, así como la rica tradición clarinetística de Nueva Orleans y Chicago, pocos habrían de imaginar que el saxofón tenor se convertiría en el saxofón dominante en el jazz —de hecho, el propio Hawkins había comenzado tocando el saxo en *do*—. Sin su posterior defensa del saxo tenor, con su sonido más potente y rítmicamente más arraigado, la posterior evolución de la tradición de los instrumentos de lengüeta en el jazz podría haber sido muy diferente.

Pero además de su selección como instrumento de jazz, la influencia de Hawkins se extendió más aún al propio sonido y textura de la voz saxofonística. Esto constituyó un importante avance. Antes de Hawkins, la versatilidad del saxofón y la ausencia de una tradición clásica tenían tanto de bendición como de maldición. Para bien o para mal, el saxo tenor carecía de un sonido correcto, de un modo aceptado de producir su sonido. En el vocabulario aceptado antes de la irrupción de Hawkins cabía la más extraña variedad de sonidos, como relinchos, chasquidos con la lengua, ladridos, gruñidos o cualquier efecto novedoso. Pero para cuando hubo redefinido el instrumento, se había forjado en el jazz un sonido de saxo tenor más simple y eficaz, que sería dominante en los cuarenta años siguientes y hoy conserva una influencia considerable. Con razón se suele llamar a Hawkins el «padre» del saxo tenor.

Aun con la inclusión de Redman y Hawkins, las primeras grabaciones de la banda de Henderson son bastante deslucidas. Los arreglos son simples, manteniéndose fieles al modelo establecido por King Oliver (cuya influencia domina estas sesiones) y los restantes pioneros de Nueva Orleans, al tiempo que las secciones improvisadas a menudo son repetitivas y carentes de imaginación, con sólo alguna frase o *hot break* ocasional que indica el potencial de los solistas de la banda. Pero en los meses que siguen al debut de Henderson en el Club Alabam podemos oír numerosos cambios: las dimensiones de la banda aumentan gradualmente, su sonido se hace más denso y complejo y las interpretaciones pasan a ser más compactas y concentradas. El grupo sigue guardando fidelidad al modelo de King Oliver, especialmente en cuanto a concepción rítmica y construcción de los solos, pero ya podemos oír en su forma incipiente los indicios más claros de un nuevo paradigma, más arreglado y armónicamente más complejo.

Más que ningún otro suceso, la contratación de Louis Armstrong en 1924 operó como catalizador que aceleró la evolución de la banda de Henderson. La comparación de los solos de Armstrong con los de Hawkins en piezas de 1924 y 1925, como «Money Blues», «Go ’Long Mule», «How Come You Do Me Like You Do», o «Carolina Stomp», muestra cuánto tenía que enseñar el cornetista —y asimismo cuánto le quedaba por aprender al saxofonista—. Ahora Hawkins suavizó gradualmente las asperezas de su fraseo y homogeneizó el fluir rítmico de su ejecución. Cuando grabó su importante e influyente trabajo en «The Stampede», en la primavera de 1926, Hawkins ya mostraba el germen de la seguridad y fluidez que caracterizarían su obra de madurez. Aunque a la sazón Hawkins sólo tenía veintiún años, esta pieza ya generó un gran interés entre sus contemporáneos. Y no sólo entre los músicos de lengüeta: el trompetista Roy Eldridge aprendió de memoria este solo y lo tocó en una de sus primeras audiciones. Sin embargo, la educación musical de Hawkins recibiría los últimos toques tres años después, cuando el saxofonista escuchó a Art Tatum durante una gira de Henderson por Ohio. Inspirado por este encuentro casual, Hawkins siguió modificando su visión saxofonística, incorporando muchos de los conceptos armónicos empleados por el pianista.

La progresión de Don Redman durante este período es si cabe más destacada. Pero su progreso se caracterizó por un refinamiento constante y paulatino de sus destrezas, no por grandes avances repentinos. Incluso antes que Redman, los directores de baile más astutos habían aprovechado el vocabulario del jazz para dar vida a sus arreglos. La banda de baile de Art Hickman, radicada en San Francisco, llegó a Nueva York en 1919 y llamó la atención por la sección de saxofones que empleaba, al tiempo que Paul Whiteman contaba con Bill Challis, Matty Malneck, Tom Satterfield y Ferde Grofé (antiguos colaboradores de Hickman) como creadores de arreglos progresistas y orientados hacia el jazz. Entretanto, otros directores de banda como Vincent López y Paul Specht trataban de crear un jazz sinfónico de inspiración similar[89]. Pero el estilo más intenso y potente que Redman construyó lenta y concienzudamente en estos años terminó ejerciendo la influencia más directa y decisiva en la evolución de la *big band*. El arreglo de Redman para «Dicty Blues», del verano de 1923, ya incorpora la cualidad fundamental del nuevo estilo: es decir, el agrupamiento de los instrumentos de lengüeta y de metal en secciones separadas que contrastan y se complementan mutuamente. Durante los años siguientes, Redman y Henderson explorarían un abanico cada vez más amplio de técnicas basadas en este sencillo principio. Ambas secciones se entrelazaban, se retaban, creaban patrones de llamada y respuesta, alternando su papel principal o acompañante y en ocasiones combinándose en densas texturas de acordes de bloques: todas estas posibilidades de escritura en secciones se dan por sentado entre los oyentes de jazz, y en muchos casos se han convertido en trillados clichés, pero en esta primera época de la banda de Henderson se abrieron camino entre las gastadas fórmulas del jazz de Nueva Orleans y de Chicago, que había contrastado casi exclusivamente voces monofónicas, presentando un nuevo ingrediente básico del jazz más allá del instrumentista: la sección. Compactadas con la precisión y disciplina de un regimiento militar en maniobra, la combinación de secciones podía lograr resultados musicales que se encontraban fuera del alcance de los reducidos combos de hasta entonces.

El carácter de las secciones también evolucionó con el paso del tiempo. Los tríos de clarinete ya habían sido empleados anteriormente en los espectáculos de variedades y en las bandas *sweet* (comerciales), pero adquirieron renovada energía cuando en la banda de Henderson hubieron de competir con los tríos de metal. Pero esta innovación sólo sería un punto de partida. El empleo de los saxofones, menos estridentes que los clarinetes y más aptos para articular armonías elaboradas en los registros medio e inferior, se impuso gradualmente como fuerza dominante en la sección de lengüeta. Los tríos de metal crecieron hasta convertirse en secciones de metal completas, que podían subdividirse en unidades de trompetas y de trombones, las cuales podían actuar por separado o de manera conjunta. Los instrumentos rítmicos también empezaron a tomar cuerpo como sección aparte; formaban ésta el piano, la tuba (posteriormente sustituida por el contrabajo), la batería y el banjo (reemplazado más tarde por la guitarra). El papel de estos instrumentos dentro del

grupo se hizo más especializado, consistiendo en aglutinar la banda, proporcionándole un impulso rítmico y un respaldo sonoro por detrás del sonido de los solos y secciones.

Es posible que el impacto de Armstrong en la escritura de Redman se hiciera notar especialmente en el componente rítmico. En los arreglos de este período comienza a percibirse una mayor flexibilidad, que se manifiesta en un carácter más sincopado y *hot*. Las pesadas frases acentuadas en los tiempos fuertes son sustituidas por incursiones más vibrantes, y las partes escritas reflejan el mismo dinamismo que caracterizaba las líneas que Armstrong improvisaba a la trompeta. Las veleidades sinfónicas del jazz de Whiteman, primer modelo de Redman, dieron paso poco a poco a un criterio diferente, en virtud del cual el solo *hot* aportaba la materia prima del arreglo. En una curiosa inversión de la tradición clásica, las partes escritas habían de sonar ahora como improvisaciones, especialmente en su fraseo y en su empleo imaginativo del material melódico; la única diferencia es que ahora estas líneas a modo de solo eran desarrolladas y armónicamente profundizadas por la polifonía de la sección de viento. Sobre esta base toma forma un diálogo más intenso entre las secciones de lengüeta y de metal. En «The Stampede», grabada poco después de la salida de Armstrong de la banda, ya es posible apreciar este estilo más insistente en el sonido de la orquesta. Las texturas que apoyan a los solistas ya no consisten sencillamente en un pasivo acompañamiento armónico, sino en extrovertidas líneas que propulsan la improvisación con incisivos ritmos contrarios. «The Henderson Stomp», grabado en noviembre de 1926, nos muestra a un Redman que experimenta con las estructuras del stride de Harlem —la grabación incorpora a Fats Waller al piano, quien según parece también fue autor de la composición (aunque Henderson obtuviese los derechos)—; el arreglista de Henderson explota las posibilidades percusivas y orquestales inherentes al mencionado estilo. Para cuando se grabó «Tozo», en enero de 1927, el estilo de Redman ya está prácticamente definido: las partes escritas, con su seguro dominio de los polirritmos y las texturas instrumentales, resultan tan convincentes como los solos. En «The Whiteman Stomp», de mayo de 1927, Redman se adentra incluso en la vanguardia, construyendo una orquestación altamente excéntrica cuyos fragmentos de metralla musical saltan de manera impredecible, fundiéndose en un extraño jazz basado en la disyunción y la entropía. Aquel mismo año, en otro lugar del planeta, el físico Werner Heisenberg estaba formulando su famoso «principio de indeterminación», fundamento de la física cuántica. Aquí Redman demuestra corresponder a un mismo *zeitgeist*, con un estilo irregular y puntillista en el que se pone en cuestión toda continuidad. Esta pieza, encargada por Paul Whiteman, no puede considerarse un éxito. Pero es un fracaso magistral, que suena a jazz de un universo alternativo, al tiempo que da muestra del extraordinario dominio del medio adquirido por Redman en los cuatro años anteriores.

Este período también señala el fin del vínculo formal de Redman con la banda de

Henderson. En 1927 se convirtió en director musical de los «McKinney's Cotton Pickers», relación que continuó durante los años siguientes. Aunque su banda carecía del extraordinario cuadro de solistas que había distinguido al conjunto de Henderson, contaba con dos extraordinarios arreglistas, Redman y John Nesbitt. Redman también actuaba de manera destacada como solista de saxofón y cantante de la banda. En 1931 abandonó para formar su propio grupo, pero en una época dominada cada vez más por las *big band*s su formación no logró convertirse en un conjunto de primera fila —pese a protagonizar numerosas grabaciones y emisiones radiofónicas hasta su disolución en 1941—. Otro grupo que recurrió en buena medida a los mismos músicos fue los Chocolate Dandies: aunque nunca actuaron regularmente, dejaron tras de sí un puñado de interesantes grabaciones que combinaban los arreglos de Redman con extraordinarios solos de Coleman Hawkins, Benny Carter y Fats Waller, entre otros. Todos estos conjuntos permitieron a Redman crear una obra que lo situó netamente entre los dos o tres mejores arreglistas del jazz anterior a la Segunda Guerra Mundial. Puede que durante las dos décadas siguientes Redman ya no estuviese en la vanguardia del mundo del jazz, pero aun así sus arreglos siguieron siendo elegidos por muchos directores importantes, desde Count Basie hasta Pearl Bailey. En sus últimos años su producción grabada fue insignificante, si bien siguió componiendo; a su muerte en 1964 dejó una serie de piezas extensas que aún no han sido estrenadas.

Benny Carter, siete años más joven que Redman, siguió un camino similar en su carrera, incluida la relación —a veces en coincidencia con Redman, pero más a menudo tras su partida— con Fletcher Henderson, los McKinney's Cotton Pickers y los Chocolate Dandies. Y al igual que Redman, Carter terminó por dirigir su propia banda. Hombre de talento, progresista en lo musical y siempre deseoso de aprender y asimilar nuevos conceptos, Carter representaba lo mejor de la nueva generación de arreglistas que floreció hacia el final de la década de 1920. Pero la versatilidad de Carter como instrumentista a menudo ha contribuido únicamente a eclipsar su sólida aportación como orquestador y compositor. Este talento precoz, nacido en Nueva York el 8 de agosto de 1907, poseía al parecer un acusado talento para dominar todos y cada uno de los instrumentos de la banda. Junto con Johnny Hodges, Carter fue una figura clave en el desarrollo del saxofón contralto como una importante voz en el jazz, y sus mejores solos con este instrumento figuran entre los más bellos y logrados de la época. Pero la pericia de Carter también se extendía al metal. Óigase, por ejemplo, su trompeta en «Once upon a Time», de 1933, o la seguridad con la que compite con el saxo tenor de Coleman Hawkins en «Pardon Me Pretty Baby», de 1937. Y esto tampoco es todo. El año anterior hallamos a Carter actuando como pianista en «You Understand», y en otras grabaciones le oímos cantar y tocar otros instrumentos como el clarinete, el saxo tenor, el trombón y el saxo soprano. Esta versatilidad explica en buena parte por qué con frecuencia el trabajo entre bastidores llevado a cabo por el Carter arreglista sólo ha sido apreciado por los aficionados al

jazz más entendidos.

Los directores de banda, sin embargo, se fijaron en él casi desde el principio. Incorporado a la banda de Henderson hacia el mismo momento en que Redman salió de ella, Carter, que contaba veintidós años, no tardó en comprobar que su nuevo patrón necesitaba urgentemente sus habilidades como arreglista. Carter describió cómo, a falta de una instrucción formal en orquestación, aprendió «sobre la marcha» a base de estudiar e imitar los arreglos del repertorio: «Te pones de rodillas y estudias cada una de las partes, y después empiezas a escribir primero la trompeta solista y el saxofón solista: naturalmente, es un aprendizaje duro. Estuve bastante tiempo haciendo eso hasta saber lo que era una partitura»[90]. Pero Carter no sólo no tardó en asimilar las primitivas técnicas empleadas en los arreglos de los años veinte, sino que también empezó a inspirarse en las técnicas de instrumentación de Bill Challis, Don Redman, Archie Bleyer, etc. Ya en su arreglo de 1930 de «Keep a Song in Your Soul» revela Carter su talento para escribir para las secciones unas partituras sincopadas capaces de rivalizar con las de Redman, y su escritura en acordes de bloques para cuatro saxofones en «Symphony in Riffs», «Lonesome Nights» y «Devil's Holiday», de 1933, prefigura el sonido característico de la era del swing.

Carter siempre demostró un gran instinto para las posibilidades líricas del jazz, ya fuese como compositor o como intérprete. Esta vena sentimental, que podríamos calificar de schubertiana, destaca como el elemento más definitorio de la carrera de Carter, y contribuye en buena medida a explicar la atracción duradera que ha ejercido su obra. Carter ha citado en ocasiones a Bill Challis y a Frank Trumbauer como influencias clave; no obstante, cabe sospechar que en sus comienzos no escuchase únicamente jazz sino también la música de las bandas *sweet* de la época. De hecho, las propias piezas de Carter manifestaban casi desde el principio una fascinación por los sonidos primorosos, los suaves matices y las melodías meditabundas. En una continua serie de obras de mediados de los años treinta («Dream Lullaby», «Nightfall, Lonesome Nights», «Just a Mood», «Lazy Afternoon», «Once upon a Time»), Carter ofrecía a los oyentes un estilo reflexivo, una música programática en el jazz, que contrastaba llamativamente con el enardecido swing que estaba a punto de barrer el país. Sólo una de sus composiciones de este período, «When Ligths Are Low», se ha consolidado como *standard* de jazz, pero de mediados de los años treinta en adelante toda su producción constituye un fértil compendio de ingeniosas melodías. Éstas, además, eran sumamente aptas para ser cantadas. A diferencia de Duke Ellington, el otro gran compositor de baladas del período, la escritura melódica de Carter se adaptaba especialmente bien a la voz humana. Incluso una obra maestra de Ellington como «Sophisticated Lady» es esencialmente un pieza instrumental: la gimnasia interválica del puente sólo está al alcance de los *crooners* más audaces. El genio de Carter, en cambio, se basaba en la construcción de líneas de viento que mantenían una conexión implícita con el arte vocal.

Este carácter «cantable» de la obra de Carter es también la clave de su aportación

como solista. Una perezosa elegancia caracteriza sus mejores interpretaciones, ya sea a la trompeta o al saxofón. En su sesión de 1940 con los Chocolate Dandies, Carter forma una magistral primera línea con Coleman Hawkins y Roy Eldridge, pero rompe la regla cardinal de la improvisación al comenzar con máxima energía y disminuir a continuación la temperatura hasta deslizarse suavemente sobre los acordes en su más puro estilo. Esta ejecución destilada se hizo especialmente conspicua en el período de posguerra, cuando Carter resistió el dominio ejercido por el sonido de Parker al contralto. En su grabación de 1961 de «The Midnight Sun Will Never Set», Carter toca con una fluidez semejante a la del bop, pero mantiene un fraseo relajado y un sonido profundamente personal y dulce (a veces casi dulzón). Resulta igualmente reseñable, no obstante, el desarrollo rigurosamente lógico de las improvisaciones de Carter. En los años cincuenta Sonny Rollins sería alabado por demostrar las virtudes de la «improvisación temática», esto es, por su empleo del saxofón para diseccionar, analizar y desarrollar el material melódico de modo similar a como lo haría un compositor clásico en la forma sonata. Pero dos décadas antes el trabajo de Carter ya había puesto de manifiesto un dominio similar del desarrollo temático. Aun en su faceta de improvisador, Carter pensaba como un compositor.

Tras disolver su orquesta en 1946, Carter trabajó por un tiempo en los diversos conjuntos del proyecto *Jazz at the Philharmonic* del productor Norman Granz, que combinó con otras grabaciones y compromisos. Pero hacia mediados de los años cincuenta la obra de Carter como intérprete había pasado a segundo plano en comparación con su obra como arreglista, principalmente para algunos de los mejores cantantes de la época, como Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald y Ray Charles. En torno a los sesenta y cinco años, en lo que casi correspondería a la edad de jubilación, Carter volvió a hacer su aparición como instrumentista. Al tratarse de la última gran figura de su generación que permanecía activa, Carter recogió un número creciente de galardones, títulos honorarios, premios y encargos —reconocimiento tan justo como curioso, dada la modestia y discreción con la que siempre había contemplado su propia obra—. Pese a la humildad con que acogió su nueva condición, Carter no desaprovechó las oportunidades que le brindaba este giro en su carrera. En 1987 la American Jazz Orchestra estrenó en la Cooper Union neoyorquina su extensa obra *Central City Sketches*; aquel mismo año se presentó en Escocia la *Glasgow Suite* de Carter; un encargo efectuado en 1990 por el *Lincoln Center* dio como fruto su composición *Good Vibes* para dos vibráfonos y orquesta; en 1992 una subvención estatal le permitió grabar y estrenar dos nuevas suites: *Tales of the Rising Sun Suite* y *Harlem Renaissance Suite*. Con casi ochenta y cinco años en el momento en que se estrenaron estas últimas piezas, Carter mostró ser capaz aún de mantener el alto nivel de calidad que le había caracterizado en décadas anteriores. La calidez melódica y la sólida musicalidad de sus primeras obras se ve incluso realzada en estas obras tardías, aunque también revela una tenue sensibilidad hacia algunas de las posibilidades del jazz moderno, expresada siempre de manera original. Se trata en todo caso de una

modernidad ajustada a los dictados y tendencias estéticas de la tradición anterior al bop. Si Carter hubiera tenido inclinaciones polémicas, estas últimas obras habrían adquirido los tintes de una contrarrevolución jazzística (un prerrafaelismo afroamericano) basada en la estructura, el equilibrio, la economía de medios y su aversión al sonido doliente y autoparódico.

El lenguaje del jazz ponía a disposición de Carter una serie de herramientas que le permitían llevar a cabo la creación de ambientes. Algunos pueden sentirse molestos ante esta descripción. Actualmente tendemos a despreciar la «música ambiental» como un arte menor, como una forma de creatividad depauperada. Pero como testimonia la vasta obra de Carter, la música ambiental no equivale en modo alguno a música de fondo. En manos de los mejores músicos, la creación de un auténtico escenario emocional —un entorno sonoro capaz de envolver al público— no es una tarea superficial ni simplista, sino acaso la más antigua fuente del arte. Esta inmersión en la visión artística recibió antaño el nombre de suspensión voluntaria del escepticismo.

Entre sus contemporáneos, sólo Ellington superaba a Carter en este talento. Pero también es cierto que ninguna figura de la historia del jazz ha sido capaz de superar a Ellington en la creación de una atmósfera musical completamente satisfactoria y autosuficiente. Y aunque cada vez está más de moda analizar la obra de Duke empleando la jerga de la musicología académica, lo cierto es que la magia de su arte no se puede reducir a una simple serie de adelantos en la orquestación y la armonía. Las técnicas que empleaba Ellington eran impresionantes, desde luego, pero lo que en último término diferenciaba a la banda de Ellington de las demás formaciones no eran los medios empleados, sino el producto final. Esta consagración a la consecución de ambientes se escapa a nuestro entendimiento por ser poco afín a la sensibilidad posmoderna. Y sin embargo es lo que nos hace volver una y otra vez a las grabaciones de Duke. Y también la razón por la cual, tras escucharlas, buscamos inevitablemente metáforas de otras artes para describir la fascinación que ejerce Ellington: pintor de paisajes musicales, poeta del jazz, alquimista del swing. Y como consumado creador de estas atmósferas, el Ellington hombre no podía dejar de ser igualmente inaprensible. Sumamente diestro en ponerse la máscara del ambiente momentáneo, con frecuencia el hombre que había detrás permaneció oculto, casi por necesidad.

LOS COMIENZOS DE DUKE ELLINGTON

Una curiosa aunque desconcertante excentricidad del jazz consiste en la manifiesta obsesión por los títulos nobiliarios y de Estado. Tanto Bolden como Keppard y Oliver recibieron en algún momento el sobrenombre de *King* («rey»), mientras que otras luminarias o simples músicos fueron conocidos tanto por sus admiradores como por sus coetáneos como *Duke, Count, Lady, Sir, Prince* y *Baron*. Años más tarde, con el advenimiento de una sensibilidad menos eurocéntrica, casi cualquier dignidad —desde la de presidente hasta la de faraón— fue considerada apta como sobrenombre en el jazz.

De todas estas figuras, ninguna estuvo tan a la altura de la imagen de la nobleza como Duke Ellington. Elegante, reservado pero no distante, con una expresión impecable hasta en sus evasivas, educado hasta la ostentación, elitista pese a sus tendencias populistas y dado siempre a los cumplidos, a las frases grandilocuentes y a las respuestas más mesuradas ante las preguntas peor intencionadas, Edward Kennedy Ellington ya habría sido todo un personaje aunque no hubiera tocado una sola nota de música. Pero estas mismas cualidades que hicieron de Ellington un admirable modelo de conducta plantean problemas a historiadores y biógrafos. Este joven de clase media que hizo de sí mismo un duque tuvo idéntica maestría a la hora de reconstruir su biografía a la medida de sus aspiraciones y guardar celosamente su vida interior. Por mucho que ahondemos seguiremos hallando en él al «duque»: su persona individual queda subsumida bajo la personalidad pública.

«Érase una vez una bella joven y un joven apuesto que se enamoraron y casaron. Formaban una pareja compatible y maravillosa, y Dios bendijo su matrimonio con un precioso niño». Así inicia Ellington el relato de su propia vida en su autobiografía *Music Is My Mistress*[91]. Es indudable que Ellington veía su propia vida como un cuento de hadas. Pero la elegancia de su infancia tenía más que ver con la imagen que la familia tenía de sí misma que con su bienestar económico o posición social. Su padre, James Edward Ellington, había trabajado como camarero hasta que dos años antes de nacer su hijo fue contratado como empleado doméstico de un médico de Washington. Durante dos décadas, en la etapa de formación de su hijo, James Ellington trabajó para aquella familia, ascendiendo de rango desde cochero hasta mayordomo. Sin lugar a dudas, el sentido que el padre tenía de la moda, el porte y la expresión personal grandilocuente constituyó todo un modelo en la adquisición de un estilo elevado por parte del hijo. La madre de Ellington, Daisy Kennedy Ellington, procedía de una familia más aventajada: su padre era capitán de policía; bella, culta y educada, representaba los ideales sociales a los que aspiraba su marido. Aunque la economía familiar fuera modesta, era la imagen lo que más importaba. Duke recordaba que su padre siempre «actuaba como si tuviera dinero, lo tuviera o no»[92]. En este original hogar, unas dependencias del servicio con el decoro de una mansión, nació Edward Kennedy Ellington el 29 de abril de 1899.

Según parece, un hijo anterior del matrimonio había muerto prematuramente, y la madre centró ahora toda su atención en Edward, como lo hizo buena parte de la

familia. «Fui mimado, consentido y malcriado por todas las mujeres de mi familia», diría más tarde Ellington. Pero su madre, además de mimarlo y adorarlo, también se afanó en proporcionarle una educación moral, pues estaba convencida de que su hijo estaba llamado a hacer grandes cosas, convicción que Edward también terminó adoptando. «¿Que si creo que he sido bendecido?», se pregunta retóricamente en su autobiografía. «¡Por supuesto que lo creo! Para empezar, mi madre me lo dijo cientos y cientos de veces; además, siempre me lo decía en voz baja y con toda convicción»[93]. Inculcado casi desde la cuna, este sentido de la importancia se convertiría en un elemento definitorio del carácter de Ellington. Ya en su juventud asombraba e irritaba a sus primos al proclamar: «Yo soy el ilustre y noble Duke»[94].

El hogar de los Ellington contaba con dos pianos, y ambos padres tenían cierta habilidad para el instrumento. Antes de cumplir diez años, su hijo ya había recibido clases de un profesor de música local. Según todos los indicios, este primer contacto con el piano dejó poca huella en Ellington, quien al llegar a la adolescencia sintió interés por las artes plásticas. Asistió a un instituto de formación profesional, proyectando convertirse en dibujante publicitario. Si hubiera sido un alumno más esforzado, quizá Ellington nunca habría visto en la música nada más que una afición. Pero su interés por los estudios decayó, abandonándolos antes de terminarlos. Pese a sus limitaciones como pianista —reconoce que sólo sabía tocar tres o cuatro canciones en aquella época—, empezaron a surgir las oportunidades para tocar (primero entre amigos, pero pronto remuneradas).

Aunque la idea que sus padres tenían de la música aceptable estaba lejos del ragtime y del blues, el joven Ellington ya se había familiarizado con estos nuevos estilos. Una sala de billar de Washington que él solía frecuentar era lugar de reunión de los pianistas de rag de la ciudad, y Ellington no tardó en aprender de los mejores de ellos, ni tampoco en sustituirles en diversos compromisos. Hacia esta misma época, un profesor de instituto, Henry Grant, invitó a Ellington a acudir a su casa para recibir clases particulares de armonía. La formación musical de Duke también se vio favorecida por sus visitas furtivas a espectáculos de revista, en los que no sólo conoció ciertos estilos de música popular, sino también —sospechamos— las habilidades de *showman*.

La formación musical de Ellington tenía muchos frentes, pero el estilo de piano stride de Harlem cautivó especialmente al joven músico. Estudió los rollos de pianola de James P. Johnson y aprendió nota por nota el «Carolina Shout» de este maestro del stride. Cuando Johnson visitó Washington, Ellington tocó para él esta pieza, ganándose el reconocimiento y el aliento del viejo pianista. No obstante, la memorización de piezas desempeñó un papel reducido en la formación musical del joven. Casi desde el principio, Ellington prefirió escribir sus propias composiciones, y su entusiasmo por aprender música era máximo cuando tenía ocasión de aplicar sus modelos pedagógicos a sus propias creaciones. La posterior evolución de Ellington como compositor de jazz siguió este mismo patrón: prefería el aprendizaje práctico al

que resultaba de analizar partituras, asistir a clases o leer manuales de composición y armonía. El estudio formal que llevó a cabo tenía el único fin de cubrir sus necesidades prácticas como compositor, y nunca fue un medio de asimilar la teoría abstracta. Y al igual que todos los grandes autodidactas, Ellington quizá aprendiese más lentamente que si hubiese seguido un régimen organizado, pero en último término adquirió una comprensión mucho más profunda que la que le habría proporcionado cualquier libro de texto.

Hasta poco antes de cumplir los veinte años, Ellington siguió considerando la música como una actividad suplementaria. Pero en 1918 se casó con Edna Thompson, a quien conocía desde la niñez, y al año siguiente nació su hijo Mercer. Las nuevas responsabilidades familiares obligaron a Ellington a considerar seriamente su futura carrera. Su propósito de trabajar como diseñador comercial persistió por un tiempo: Ellington llegó a crear un negocio como cartelista que le permitía diseñar carteles de baile y material publicitario. En torno a la misma época obtuvo una beca estudiantil de la NAACP (Asociación Nacional para el Progreso de la Gente de Color) para estudiar arte en el Instituto Pratt de Nueva York. Pero la actividad musical de Ellington siguió prosperando, y no sólo como intérprete. Empezó a ocuparse de contratar a otras bandas, a veces enviando a tocar varias en una sola noche, además de hacerse cargo él mismo de algunas actuaciones. Hacia 1923, Ellington había adquirido prestigio en el panorama de las bandas de baile de Washington; también entabló relaciones musicales —con el batería Sonny Greer y con el saxofonista Otto Hardwick, entre otros— que desempeñarían un papel importante en su futuro. Alguien menos ambicioso que él se habría conformado con esta cómoda situación. Pero Ellington, consciente de estar llamado a alcanzar mayores éxitos, decidió darse a conocer en Nueva York. Ingresó junto con Hardwick y Greer en una banda de Nueva York, proponiéndose utilizarla como trampolín para sus ambiciones.

Ellington y sus amigos no conquistaron Manhattan; por el contrario, anduvieron recorriendo la ciudad en busca de trabajo, regresando poco después a Washington. Escarmentado pero no disuadido, Ellington volvió al diseño publicitario y a sus actuaciones, pero a los pocos meses regresó a Nueva York. En esta ocasión trabajó con diligencia para promover su carrera en varios frentes: comenzó por realizar audiciones de canciones para editoras musicales, extender su red de contactos en Nueva York y actuar con un contingente de músicos de Washington que también se habían trasladado a Manhattan. A resultas de un encuentro fortuito con la cantante Ada Smith, quien más tarde animaría la vida nocturna de París bajo el sobrenombre de Bricktop («cabeza de ladrillo»), Ellington fue contratado para acompañarla en un club de Harlem. En poco tiempo la banda de Ellington (que actuaba bajo el nombre de los Washingtonians) pasó a tocar en un céntrico local: el Hollywood Club, cerca de Times Square. Durante los cuatro años siguientes la banda trabajó en esta sala, rebautizada en 1924 como Club Kentucky (aunque Ellington y otros solían hablar del

Kentucky Club). En un momento dado dentro de este período, Ellington se convirtió en director nominal de la banda.

El liderazgo es un concepto relativo en un mundo a menudo tan libre como el del jazz, y los músicos de Ellington se resistieron más de lo habitual a ser controlados desde arriba. Aún así, Ellington pronto empezó a demostrar el genio organizador y supervisor que haría destacar a su banda respecto a las demás. No está claro hasta qué punto influyó Ellington en la elección de James «Buber» Miley en sustitución del trompetista Arthur Whetsol. Pero esta maniobra parece tener todas las señas del asombroso talento de Ellington para hallar al hombre idóneo. Muchos otros directores no se habrían fijado en Miley. Su técnica era como mucho mediana; su capacidad para la improvisación melódica, evidenciada por su habilidad para explotar al máximo dos o tres notas, debió de sorprender a muchos por su limitación; por último, su registro distaba de ser impresionante. Pero el instinto de Miley para el timbre y su capacidad para dar forma a la melodía y llenar de vida la línea instrumental eran insuperables. Como solista individual podía estar bastante por debajo de Armstrong o Beiderbecke, pero su voz melódica en las composiciones de Ellington le convertiría en un clásico. Y había un aspecto en el que Miley sí era superior a estos ilustres intérpretes: su maestría con la sordina recta y el émbolo no tenía rival. Este músico nacido en Carolina del Sur y criado en Nueva York se inspiraba en King Oliver, el artista de Nueva Orleans. Mucho después de que sus contemporáneos se hubiesen adaptado a los estilos más modernos de Armstrong y Beiderbecke, Miley se mantuvo fiel al antiguo maestro de la corneta con sordina.

El siguiente gran movimiento de personal confirmó el nuevo e insólito rumbo elegido por Ellington para la banda. Cuando el trombonista Charlie Irvis se marchó en 1926, Ellington trajo a Tricky Sam Nanton. Como en el caso de Miley, la elección de Nanton no habría sido ni mucho menos obvia para la mayoría de los directores. Su habilidad con las varas era limitada, al igual que su registro. Pero al igual que Miley, Nanton era un maestro del sonido *dirty* (sucio), y sabía hacer hablar a su instrumento un lenguaje cuasihumano. Ya se podía vislumbrar en forma embrionaria el modelo que seguiría Ellington en el futuro. En este momento de su carrera, Ellington no podía permitirse contratar a solistas estrella (aunque por un tiempo trató de tener a Sidney Bechet en su banda), pero lo compensaba incorporando a los artistas más personales que podía encontrar. El resultado era una banda que tenía poco que ofrecer en cuanto a virtuosismo (medido en términos puramente metronómicos), pero que rebosaba de carácter. El propio estilo pianístico de Ellington encajaba a la perfección en este enfoque. Pese a carecer de la fina ejecución de Waller, de la deslumbrante velocidad de Tatum, del suave *swing* de Basie o de la fascinante electricidad de Hines, el piano de Duke, lleno de giros sorprendentes y cambios inesperados, no tenía igual en variedad y exotismo. Esta preferencia por lo insólito se convertiría a la larga en una tarjeta de presentación de la música de Ellington.

Casi desde el principio, los oyentes se sintieron atraídos por estos nuevos sonidos.

La primera reseña que conocemos de la banda, de 1923, alaba la capacidad de Miley para obtener «las modulaciones y las notas "cantadas" más misteriosas jamás oídas». Otro crítico señala a Miley como «responsable de toda aquella música lenta y extraña»[95]. No obstante, las primeras grabaciones de la banda tan sólo insinúan la originalidad de la concepción de Ellington. Ya en la primavera de 1926 se vislumbran las ambiciones de Ellington cuando éste decide reforzar su pequeña banda habitual con músicos adicionales en las sesiones de grabación; aun así, su música sigue reflejando principalmente influencias ajenas, como las de Oliver, Henderson y las bandas *sweet* de Nueva York. Pero con su grabación de «East Saint Louis Toodle-Oo» en noviembre de 1926 hace su irrupción una concepción más vibrante y original. Una premonitoria progresión de acordes de bloques, tocada por los saxofones y la tuba, establece el primer tema, que es expuesto por Miley con una magnífica y gutural intensidad. El nivel emocional disminuye con la llegada del segundo tema, un desenfadado pero poco original fragmento sincopado; no obstante, el impacto total de la pieza es notable. Ciertamente podemos detectar aún algunos recursos convencionales de la época, como el paso de una sombría melodía en modo menor a un tema con aire de rag en tonalidad mayor (una especialidad del stride); además, los solos —si exceptuamos a Miley— son meramente funcionales. Pero ya percibimos la existencia de un nuevo rumbo estilístico en la banda de Ellington.

«Black and Tan Fantasy», de abril del año siguiente (la primera de las tres versiones que Ellington grabó de esta composición en 1927), representa el siguiente estadio en la evolución de este nuevo sonido. Una vez más la mordaz sordina de Miley obtiene el máximo efecto en un tema en modo menor, pero la melodía contrastante consiste en una poderosa exposición lírica bastante superior al tibio *swing* de la segunda sección de «East Saint Louis Toodle-Oo». La atmósfera de esta composición es si cabe más sombría que en la pieza anterior, hasta tal punto que la banda finaliza la obra con una alusión a la *Marcha fúnebre* de Chopin. Los solos de Miley son excepcionales, y no parece exagerado decir que sus diversas interpretaciones de esta composición representan citas clásicas en la historia de la trompeta de jazz, merecedoras de figurar entre aportaciones más célebres como las de Armstrong o Beiderbecke. Su dominio del sonido instrumental ha quedado como la cualidad definitoria de su visión artística, y confiere a su música una humanidad que va más allá de lo que pueden transmitir las partituras; esta virtud, no obstante, tiende a desviar la atención de su ingenio en la improvisación melódica. Incluso sujetos a notación, impresos como simples notas musicales en una página de partitura, sus solos conservan una penetrante vitalidad aun en ausencia de los evocadores gruñidos y gemidos de la interpretación grabada. Su papel en la mayoría de las historias del jazz, limitado al de simple asistente de Ellington, no hace justicia a todos sus méritos.

En «Creole Love Call», del año siguiente, Ellington presenta una faceta más meditativa de su personalidad musical, creando el primero de una larga y brillante serie de meditabundos poemas sonoros anteriores a la guerra mundial (otros ejemplos

son «Mood Indigo», «Solitude» y «Prelude to a Kiss»), destinados a convertirse en elementos permanentes del repertorio de la banda. Pero aun en la contemplativa atmósfera de «Creole Love Call» tiene prioridad la fascinación de Ellington por los sonidos exóticos. La cantante Adelaide Hall se une a la banda para aportar una actuación sin letra que adquiere en ocasiones una aspereza similar a la trompeta con sordina de Miley (en la que posiblemente se inspirase). La orquestación, aunque sencilla, contribuye al sabor melancólico de la pieza, y destaca particularmente por el empleo variado que hace Ellington de los intercambios de llamada y respuesta.

A menudo ha sido planteada la cuestión de la originalidad de Ellington en estas obras (y en otras). A juzgar por las diferentes fuentes de las que disponemos, parece indudable que Duke siempre estaba dispuesto a tomar prestado el material musical que juzgase necesario en cada momento. Aunque el nombre de Ellington figura en los créditos de estas primeras composiciones, es posible que la aportación de Miley igualase o incluso superase en ocasiones la de Duke. Y la apropiación de aportaciones de otros músicos de su banda se seguiría produciendo a lo largo de la carrera de Ellington. Pero sus músicos no fueron sus únicas fuentes de inspiración. El tema «Creole Love Call» es sólo un ejemplo de su costumbre de rastrear el acervo común del jazz en busca de temas y *riff*s (en este caso recurre a una pieza atribuida a King Oliver); hasta las mínimas florituras musicales podían tener antecedentes (la alusión a Chopin en «Black and Tan Fantasy» imita el uso que sólo unos meses antes había hecho Jelly Roll Morton del tema de la marcha fúnebre en «Dead Man Blues»); por último, ya hemos señalado cómo Ellington empleaba con frecuencia las técnicas de los músicos del stride de Harlem. Pero el genio de Ellington consiste en adaptar en todo momento los materiales ajenos a las necesidades propias, tejiendo con los diferentes hilos y hebras musicales lo que sólo puede definirse como «sonido Ellington». Y aunque fueran grandes las aportaciones de Miley (insuficientemente valorado, posiblemente a causa de su muerte prematura antes de los treinta años, amén de la larga sombra de Duke), la capacidad de Ellington para superar la marcha del trompetista y llevar su banda a un nivel aún más alto en los años siguientes resulta muy elocuente. Contribuye a subrayar cómo lo que hacía único el talento musical de Ellington era su capacidad de combinar las fuentes históricas con la inspiración del momento.

El resultado fue una música que no sólo reflejaba el carácter de estos músicos, sino que se ajustaba perfectamente a sus fuerzas y sus debilidades. «Duke estudiaba a sus hombres», explicaba Barney Bigard. «Estudiaba su estilo, cómo maniobraban con la música, con su forma de tocar y con todo. Y lo tenía siempre en cuenta, de manera que si escribía algo para ti, te encajaba como un guante». «Si veía que un tipo tenía algún talento», añade Cootie Williams, «él le secundaba»[96]. «Sí, yo soy quien mejor escucha en el mundo», escribió el propio Ellington en su autobiografía de 1973. «Aquí sigo, cincuenta años después, sacando a los músicos de la cama para que vengan a trabajar y yo les pueda escuchar». Y escuchar es algo que Ellington hacía

con atención y profundidad consumadas, gracias a lo cual extraía la esencia de la personalidad musical de cada intérprete, el carácter inconfundible de cada sección, el sonido único de la banda. Es posible que algunos conjuntos rivales tuviesen más talento bruto a nivel individual, pero Ellington consiguió crear una banda insuperable como conjunto. Ya en este estadio temprano de su evolución musical, la obra de Ellington manifestaba una visión coherente y unitaria, un diseño integral que destacaba sobre el resto. La dedicación de Ellington a esta visión se extendía según parece a los aspectos técnicos de las grabaciones: ajustaba cuidadosamente el equilibrio y la fidelidad sonoras —mucho más que Henderson u otras bandas de la época— con el fin de crear una experiencia musical satisfactoria e integral. Sospechamos que esto no era casual, sino una muestra más del trabajo que Ellington realizaba entre bastidores.

En la primavera de 1927, Ellington se encontraba a punto de dar el siguiente gran paso de su carrera. La banda se había hecho con un público fiel en el Club Kentucky, había realizado numerosas grabaciones para diversos sellos discográficos —sólo en 1927 Ellington realizó más de treinta grabaciones— y había dado grandes pasos en la forja de un estilo propio. Hacia esta misma época Irving Mills, a quien Ellington había conocido durante sus primeros pasos en Nueva York, comenzó a desempeñar un papel más activo en la gestión artística de la carrera de Duke. Aunque es susceptible de debate hasta qué punto llegaron las aportaciones de Mills (especialmente en lo que respecta a su presunta colaboración musical con Ellington), su instinto para la promoción de la banda se reveló insuperable. La última pieza del rompecabezas encajó cuando aquel mismo año la banda de Ellington fue seleccionada para ocupar una vacante en el Cotton Club de Harlem. Al recordar este señalado suceso, Ellington solía hablar de suerte —según su relato, el gerente del local llegó tarde para oír a las otras seis bandas que habían acudido a la audición, con lo que seleccionó la de Duke a falta de otra alternativa—. Pero la suerte poco tendría que ver con los éxitos que pronto había de cosechar en esta nueva ubicación. Gracias al duro trabajo y la incesante ambición de sus años de aprendizaje, Duke Ellington se encontraba preparado para aprovechar al máximo este trampolín hacia la fama.

EL *COTTON CLUB*

La explosión de energía creativa que caracterizó el Renacimiento de Harlem no tardó en ser conocida por el público blanco. La palabra escrita fue la primera en atravesar

la línea de demarcación que separaba Harlem del Nueva York blanco: la calle 110. En 1925 el innovador libro de Alain Locke *The New Negro* difundió la existencia de este movimiento, pero obras anteriores como *The Book of American Negro Poetry* (1922), de James Weldon Johnson, ya habían señalado el surgimiento de una nueva cultura literaria. De un modo que recuerda al fenómeno de los minstrels, los escritores blancos se vieron atraídos por el primitivismo que percibían en estas obras y, adoptando el equivalente lingüístico de los rostros pintados de negro, crearon una abundante obra imitativa. Algunos ejemplos destacables de novelas «negras» debidas a autores blancos son *Holiday* (1923), de Waldo Frank; *Dark Laughter* (1924), de Sherwood Anderson, y *Nigger Heaven* (1926), de Carl Van Vechten.

En la vida nocturna de Harlem, esta estudiada asimilación de los modelos de la cultura negra se conocía como *slumming* («visitar los barrios bajos»). Años atrás, el público blanco había mostrado poco interés activo en la música negra. Una serie de espectáculos —como *In Dahomey* (1902), *In Abyssinia* (1906) y *Bandana Land* (1907)— despertaron el interés de los blancos de Nueva York con una visión del arte negro que, pese a todos sus estereotipos, resultaba mucho más auténtica que la que ofrecían los aguados *minstrel shows* de los años anteriores. El punto de inflexión, sin embargo, fue la famosísima revista *Shuffle Along*, estrenada en el 63rd Street Music Hall en 1921. *Shuffle Along* atrajo grandes cantidades de público con su talentoso elenco de artistas negros, representando un antes y un después en la repercusión de los afroamericanos en la industria del espectáculo neoyorquina.

Pero la Norteamérica blanca no se conformó con un papel de espectador pasivo de la maestría artística negra. Especialmente en la pista de baile, los blancos recurrieron cada vez más a los pasos y movimientos creados por los afroamericanos. Ya hemos sido testigos de la relación simbiótica entre el vanguardista y popular baile de Vernon e Irene Castle y la música de James Reese Europe, así como de la adopción del cakewalk y el turkey trot en las salas de baile del país. Los vínculos entre el baile negro, la música de jazz y la cultura popular aumentaron en los años veinte gracias a la popularidad del charlestón, el shimmy y el black bottom. A finales de los años veinte y a lo largo de los años treinta, Harlem fue el caldo de cultivo de una frenética actividad de baile que presagiaba la siguiente fase de esta evolución. Inaugurado en 1926, el Savoy Ballroom representaba en grado máximo este nuevo espíritu. Contaba con una espaciosa pista de baile de quince por setenta y cinco metros situada frente a dos escenarios, además de una parte especial (llamada «Cat's Corner») en la que los mejores bailarines podían lucirse ante los asistentes. Como decía el famoso título de la canción («Stompin' at the Savoy»), los clientes realmente pisaban fuerte en el local: tanto es así que los dueños de la sala habían de cambiar el reluciente suelo de madera de arce cada tres años. Desde el primer momento, el Savoy se caracterizó por una plena integración racial. Pero no sólo acudían bailarines blancos a este local de Harlem, sino que los bailes del Savoy también llegaban al centro de la ciudad, extendiéndose desde allí al resto del país. Cuando el coreógrafo

Frederick Ashton buscaba bailarines para *Four Saints in Three Acts*, la ópera de Virgil Thomson y Gertrude Stein, no dudó en buscar talentos en la pista del Savoy. Pero este fenómeno de Harlem tuvo mayor repercusión aún en los estilos populares de danza. La fama del *Lindy hop* (llamado así por el famoso «salto» con el que el aviador Charles Lindbergh cruzó el Atlántico en 1927) sólo se hizo negativa cuando Herbert White, jefe de los «gorilas» del Savoy, organizó con algunos de los habituales de la sala un grupo conocido como los Whitey's Lindy Hoppers. Cuando este baile adquirió popularidad entre los jóvenes americanos blancos pasó a ser generalmente conocido como *jitterbug*, no sin experimentar una sutil transformación (los movimientos horizontales del *Lindy hop* adquirieron un gesto más vertical y saltarín). Con el ascenso del swing a finales de los años treinta y su aceptación por los jóvenes americanos de todas las razas, el papel central del baile en la música siguió incólume. La música de swing era inseparable del baile de swing, y las competiciones en la pista, juzgadas por un jurado formado entre los asistentes, constituían un acontecimiento tan importante como lo que ocurría sobre el escenario. Incluso cuando Benny Goodman actuó en el Carnegie Hall, los periódicos relataron que los adolescentes estaban, literalmente, «bailando por los pasillos».

Las ramificaciones económicas de esta evolución en el teatro y el baile no pasaron desapercibidas entre los promotores y empresarios del espectáculo. La oferta de espectáculos negros al público blanco pronto se convirtió —fortuita pero indefectiblemente— en toda una pequeña industria, en un floreciente microcosmos dentro de la vida nocturna neoyorquina. Estimulado su apetito por estos bailes y espectáculos, el público blanco comenzó a buscar una mayor verosimilitud en su degustación de la cultura afroamericana. Pero aun en sus visitas a Harlem para conocer de primera mano esta cultura, estos espectadores demandaban lugares que protegiesen su condición de elite social. En este contexto nació el grotesco espectáculo de los clubes de Harlem para públicos exclusivamente blancos, una mezcolanza musical en la que coexistían la proximidad y la distancia social.

Es fácil condenar estos establecimientos por la actitud de condescendencia sobre la cual se fundaban. No obstante, sirvieron para atenuar —no sin cierta torpeza— las corrientes de racismo que proliferaban en otras instituciones de la sociedad. En los Estados Unidos, la música fue el primer ámbito de interacción social en el que las barreras raciales fueron cuestionadas y derribadas. Y este cuestionamiento era doble: hacia mediados de los años veinte había bandas blancas que tocaban para públicos íntegramente negros en el Lincoln Theater y otros escenarios. Con todos los problemas que implicaban, estos pasos intermedios entre la segregación y la integración representaron un cierto progreso. Pero desde una perspectiva puramente musical, la aportación de los clubes de Harlem fue loable casi en su totalidad. Al canalizar los medios económicos de la sociedad blanca hacia el arte negro, se creó el punto de partida de una fermentación cultural que transformaría la música americana para siempre. Puede que Connie's Inn, ubicado en la esquina de la calle 131 y la

Séptima Avenida, fuese un sórdido lugar de reunión de contrabandistas, pero también fue el lugar de nacimiento del espectáculo de Fats Waller *Hot Chocolates*, el mismo que llevó a Louis Armstrong —y una serie de canciones maravillosas— a ser conocido por el público. Otros locales nocturnos, como el Ed Small's Paradise, el Broadway Jones's Supper Club y el Barron's Exclusive Club, con todo su *glamour* y sus conexiones con el hampa, también fueron semilleros de un florecimiento artístico afroamericano que, con el paso del tiempo, se revelaría al menos tan importante como las manifestaciones cultas literarias y teatrales del Renacimiento de Harlem.

De todos estos locales, el más importante —un verdadero Carnegie Hall para quienes no podían actuar en el Carnegie Hall— era el Cotton Club. Pero su ambiente estaba muy lejos del decoro de la sala de conciertos: cuando los neoyorquinos más atrevidos buscaban la vida nocturna durante la ley seca, esperaban encontrar alcohol; y allí donde corría el alcohol se solía encontrar el crimen organizado. Abierto en 1923 por Owney Madden y su banda (Owney había salido de la cárcel de Sing Sing tras cumplir ocho años de condena por asesinato), el Cotton Club fue el más atractivo punto de distribución de la cerveza de contrabando de Madden. Esta confluencia de mafiosos, dinero y música pudo crear oportunidades para Ellington, también le creó presiones añadidas. Además de tocar su repertorio habitual, el grupo había de ocuparse ahora de acompañar los restantes espectáculos del Cotton Club, un cambio desalentador para una banda que, con todos sus méritos, se había acostumbrado a tocar arreglos diseñados para enfatizar las virtudes de los instrumentistas y ocultar sus debilidades. Pero las exigencias del nuevo local eran tanto psicológicas como musicales. «Cuando yo fui al Cotton Club», recuerda Sonny Greer, «aquella gente ejercía presión. Te ponían bajo presión, y en aquella época desde luego no podías negarte: cuando los del Sindicato querían algo, o se lo dabas o estabas fuera»[97]. Pero Ellington estaba bien dotado para prosperar en este nuevo entorno. Su sentido del espectáculo, su perfeccionismo y sus ambiciones hallaban ahora un magnífico medio de expresión. Para cuando hubo concluido su etapa en el Cotton Club, Ellington había aprovechado esta oportunidad para hacerse con una posición preeminente, convirtiendo su banda en el conjunto negro más aclamado por la crítica de la época.

Aunque Ellington ya había ampliado su grupo con ocasión de grabaciones, durante su etapa en el Club Kentucky sólo había dirigido un sexteto. Obligado ahora a dirigir un conjunto mayor, Ellington volvió a hacer gala de su infalible capacidad para hallar a los músicos idóneos para los nuevos sonidos que se encontraba elaborando. Además, Ellington se hizo con un núcleo de intérpretes que permanecerían en su banda durante años —e incluso décadas—, ayudándole a crear algo más que un estilo pasajero: constituyendo los pilares de toda una carrera de logros musicales. Hasta aquel momento habían sido los músicos de metal quienes habían dado un sonido original a la banda de Ellington; la nueva y no menos decisiva transformación del grupo correspondería ahora a las nuevas incorporaciones de la sección de lengüeta. El saxofonista Harry Carney ya había tocado con Duke en una

gira por Nueva Inglaterra anterior a su contrato en el Cotton Club, pero ahora inició una colaboración exclusiva que duraría casi medio siglo. Sus ricas líneas de barítono sostendrían la sección de saxofones de Ellington, realizando así una gran contribución al sonido general del grupo. A veces Ellington asignaba los intervalos superiores de un acorde al barítono de Carney, en un llamativo efecto que daba un carácter etéreo al trabajo de la sección. En otros contextos, Carney fue una importante voz solista, cuyo carácter grave y lánguido realzaba muchas de las piezas ambientales de Duke. Carney se había criado en Boston, donde había sido vecino de Johnny Hodges, otro saxofonista que se unió a Ellington hacia el inicio de su época en el Cotton Club. Hodges, cuya carrera con Ellington duraría más de cuarenta años, podía carecer de la versatilidad de Benny Carter o la fluidez de Frank Trumbauer, pero ningún otro intérprete de su generación creó un enfoque tan personal y estilizado en el saxofón. Como Miley y Nanton, Hodges producía un sonido tan profundo que era capaz de hacer que en una única nota resonase un universo de emoción. Apodado «Rabbit» («conejo») —según algunos, por su afición a los emparedados de lechuga y tomate; según otros, por su rápido juego de piernas—, Hodges tenía más de tortuga tocando el saxofón: sus frases entrecortadas a menudo se demoraban muy por detrás del compás, adquiriendo a veces un delicioso carácter líquido, especialmente cuando Hodges emitía uno de sus característicos y perezosos *glissandi* desde el registro inferior hasta el superior. Este último recurso ha quedado hasta el día de hoy como uno de los sonidos más personales de la historia del jazz. Hodges era especialmente eficaz en las piezas lentas (ningún otro solista de la banda desempeñó un papel más importante en la definición del sonido de las baladas de Ellington), además de ser uno de los mejores maestros en el blues, aunque esto último raramente le haya sido reconocido. El clarinetista Barney Bigard, otra nueva incorporación a la banda de Ellington, sólo permanecería quince años en el conjunto —un paso transitorio en comparación con los demás corredores de fondo del grupo, si bien en cualquier otra banda de jazz esto se consideraría un largo período—. Con el clarinete de sistema Albert que también habían elegido tantos otros pioneros de Nueva Orleans (entre ellos su propio maestro, Lorenzo Tio Jr.), Bigard obtenía de su instrumento una rica resonancia de madera. En una acertada comparación, Ellington asemejaba la delicadeza de las líneas melódicas de Bigard a las bellas filigranas de hierro forjado de la ciudad natal del clarinetista. El modo de tocar de Bigard nunca perdió sus fuertes lazos con el estilo tradicional de Nueva Orleans, y aunque dicho estilo era en cierto modo opuesto al rumbo que la banda tomaba en aquel momento, Ellington gustaba del clarinete de Bigard por tratarse de un sonido sumamente personal dentro de una orquesta de excéntricos. Allí donde otros se habrían vuelto locos para elaborar una receta comestible con este surtido de fuertes especias, Ellington se las arregló para crear un todo coherente —y magnífico— manteniendo al mismo tiempo cada uno de los sabores.

Al actuar seis noches a la semana en el Cotton Club, participar en emisiones

radiofónicas y realizar numerosas grabaciones, Ellington debía ahora incrementar su propia productividad. Estas nuevas situaciones también exigían de él una mayor versatilidad. Además de demostrar su preeminencia como orquesta de jazz, la banda de Ellington se veía ahora acompañando a los bailarines y apoyando otras actuaciones que tenían lugar en el Cotton Club. A pesar de las continuas presiones y exigencias del local, Ellington hizo brillar su talento, ampliando considerablemente su abanico de recursos compositivos y perfeccionando sus técnicas de instrumentación. «Black Beauty», pieza que Ellington grabó varias veces en este período, pone de manifiesto el alcance de estos cambios: se inicia con una secuencia introductoria de ricos acordes, que oscilan con ambigüedad sobre un centro armónico incierto antes de instalarse finalmente en una nostálgica melodía en *si bemol*; un segundo tema, más sincopado, surge tras una inesperada modulación hacia *la bemol*. Este modo audaz de abordar la tonalidad, poco habitual en la música popular de la época, se convertiría en uno de los sellos característicos de Ellington. Especialmente digna de mención es la tendencia de Elligton a emplear la disonancia y la politonalidad (en ocasiones cruzando la frontera de lo atonal). Estos llamativos pasajes a veces aparecerían sólo en la introducción, como en «Black Beauty» o, de forma más impresionante, al inicio del segundo movimiento de *Black, Brown and Beige*, de 1943; de vez en cuando se extendían por más tiempo, como en la inspirada estampa «The Clothed Woman», de 1947. Pero lo más habitual es que estas sorprendentes intercalaciones aflorasen durante uno o dos compases en mitad de una pieza antes de volver al redil de una secuencia armónica más convencional. Con imponente autoridad, Ellington conjugaba la composición progresista y la música popular. El piano de Duke amplificaba esta desacostumbrada visión del futuro del jazz. A un estilo stride bastante tradicional añadía florituras y acotaciones de la especie más asombrosa, estallidos de acordes disonantes, escalas en tonos enteros, inesperados ataques percusivos o lastimeros arpegios. Las versiones para piano de «Black Beauty» y «Swampy River», grabadas por Ellington el 1 de octubre de 1928, revelan ya los fundamentos de su particular escuela pianística, que se hacía eco del stride de Willie the Lion y anticipaba la mordacidad de Thelonious Monk o Cecil Taylor.

Pero Ellington exhibió muy pocas veces sus habilidades pianísticas durante estos años, siendo cada vez más su banda el medio de expresión de sus ambiciones musicales. Resulta especialmente instructiva la comparación de los arreglos para *big band* escritos por Ellington a finales de los años veinte con el trabajo de Don Redman para Henderson y otras bandas. La escritura de Redman rebosa actividad musical —densidad en las secciones, llamadas y respuestas, *breaks*, repetición de figuras rítmicas y otros recursos—. Los arreglos de Ellington son mucho más sobrios, más centrados y menos frenéticos. Esta claridad y equilibrio destacaba tanto en las piezas ambientales de Ellington («Black Beauty», «Misty Morning»), en sus llamadas *jungle pieces* («The Mooche») o incluso en sus blues al estilo clásico («Beggar Blues»,

«The Blues with a Feeling»); salvo algunas excepciones, hasta sus piezas más rápidas y llamativas mantenían una identidad musical coherente. La música integral de Duke es ajena al atomismo y al monólogo interior que hallamos, por ejemplo, en el «Whiteman Stomp» de Redman.

La maduración de las técnicas compositivas de Ellington y la llegada de nuevos solistas moderaron el impacto de la salida de Bubber Miley del grupo en 1929. Al parecer Ellington, que solía mirar hacia otro lado ante las diversas indiscreciones de los miembros de su banda, expulsó a Miley cuando éste comenzó a comparecer sistemáticamente ebrio y desaliñado o incluso ausentarse de algunas sesiones. «Cada vez que aparecía algún pez gordo para oír a la banda, no estaba Bubber Miley», explica Cootie Williams. «Y él había formado toda la banda alrededor de Bubber Miley […]. Fue el único hombre al que [Ellington] despidió en su vida»[98]. Williams entró en el grupo en sustitución de Miley, y aunque nunca había oído a Miley tocar en persona y recibió pocas indicaciones de Duke, pronto desarrolló su propio estilo de *growl* (gruñido). «Una noche yo tenía el émbolo e hice “wah-wah”. Desperté a todo el mundo. Y me dijeron: “eso es, eso es, sigue así”». Williams, como tantos otros, mantuvo su vínculo con Ellington durante toda su carrera: el primer período continuaría hasta 1940, mientras que su segunda relación con la banda se extendería desde 1962 hasta los años setenta. La sección de metal de Duke se vio también reforzada durante este período por la adición de los trombonistas Juan Tizol y Lawrence Brown, en 1929 y 1932, respectivamente —una asociación con Ellington que en ambos casos duraría muchos años—. Tizol rara vez aparecía como solista de la banda, pero aportó dos piezas, «Caravan» y «Perdido», que se convertirían en grandes clásicos del jazz, así como joyas menos conocidas como «Moonlight Fiesta» y «Pyramid». El pastoso sonido del trombón de Brown —que a veces recuerda el sonido del violonchelo— aparecería de forma destacada en numerosas piezas de Ellington, como «The Sheik of Araby», «Ducky Wucky», «Slippery Horn» y «Stompy Jones». Pero por encima de sus aportaciones musicales, estos dos músicos también aportaron un estable anclaje a un grupo con cierta propensión a la disolución: Brown hijo de un pastor, evitaba el alcohol, el tabaco y el juego, y Tizol, cuyos vicios se limitaban a tomar un trago de vez en cuando y a gastar bromas, dio nuevo ejemplo a la banda en cuanto a puntualidad. Conocido por llegar media hora o una hora antes a cada cita, Tizol era objeto de la ironía de sus colegas por su carácter cumplidor: sin embargo, cuando Ellington no podía asistir a un ensayo, a menudo confiaba la banda a la exigente supervisión de Tizol.

La supremacía de Duke durante los años del Cotton Club no sólo le permitió sobrellevar la llegada de la Depresión, sino incluso prosperar en una época en la que la mayoría de los directores de bandas hubieron de reducir personal. El grupo de Ellington fue uno de los conjuntos de jazz que más grabaciones realizaron en este período, al tiempo que las emisiones de radio regulares ampliaron su público. En 1930, Duke llegó a más espectadores aún al aparecer en su primera película de

Hollywood, *Check and Double Check*, y actuar con Maurice Chevalier en el Fulton Theater de Nueva York. En 1931 Ellington fue invitado a conocer al presidente Hoover en la Casa Blanca, un honor poco habitual para un músico negro de jazz. Tras abandonar el Cotton Club aquel mismo año, Ellington se embarcó en una serie de giras sumamente rentables. Viajando en su propio coche cama, llevando su propio equipo de iluminación y luciendo uniformes diferentes en cada actuación —aunque se tratase de cuatro o cinco al día—, la banda de Ellington transmitía un halo de profesionalidad que pocos grupos afroamericanos podían igualar, si es que alguno lo hizo. Y los elogios de la crítica también empezaron a llover sobre Duke. En 1932, R. D. Darrell, un músico de conservatorio que ejercía de crítico en numerosos periódicos influyentes, escribió un detallado y clarividente estudio de la música de Ellington, hablando con entusiasmo de sus «melodías nobles, espontáneas y naturales, […] que surgen con tanta sencillez y naturalidad como las de Mozart o Schubert»[99]. En noviembre de 1932, Percy Grainger, el ilustre compositor y director del Departamento de Música de la Universidad de Nueva York, invitó a Ellington y a su orquesta a tocar ante una clase de estudiantes de música. Grainger aprovechó la ocasión para comparar la obra de Ellington con la de Bach y Delius.

Este halago lanzado desde los altos baluartes de la música clásica no disuadió a Ellington de su deseo de alcanzar un mayor éxito popular. Aunque en el pasado había evitado hacerse con cantantes a tiempo completo para la banda, ahora decidió contar con la vocalista Ivie Anderson. Ellington no había pasado por alto que los gustos musicales del público gravitaban cada vez más hacia los cantantes. De hecho, el sustituto de Duke en el Cotton Club, Cab Calloway, nunca sería comparado con Bach o con Schubert, pero su forma de cantar sin palabras al estilo *scat* o *scatjive*, ejemplificada por los efectos de llamada y respuesta de su tema «Minnie the Moocher», hacía las delicias del público. Calloway había dirigido a los Alabamians en Chicago y posteriormente a los Missourians en Nueva York, apareciendo en 1929 en la revista *Hot Chocolates* antes de obtener el codiciado empleo en el Cotton Club. Incorporando gran cantidad de canciones novedosas y de *scat* a un sonido de *hot jazz* más convencional, Calloway adquirió una fama —y unas ventas de discos— capaces de rivalizar con Ellington en aquel momento. La incorporación de Anderson dio una nueva dimensión a la banda de Duke, y aunque puede que la cantante careciese de la excéntrica individualidad de Calloway (o de los instrumentistas de Ellington), se trataba de una de las cantantes de jazz más versátiles de su época, igualmente capaz de cantar sentidas baladas, gruñir al estilo *scat* o entonar nostálgicos blues.

La incorporación de una vocalista fue precisamente uno de los diversos factores que ayudaron a que cristalizase el creciente interés de Ellington por las canciones populares. Irving Mills, en su esmerada gestión de los negocios de Duke, era especialmente sensible al potencial comercial de la habilidad del director como compositor de canciones. Lo cierto es que el papel de Mills iba mucho más allá de la actividad promocional, extendiéndose al parecer a los aspectos creativos. Aunque

figura nominalmente como colaborador de Ellington en muchas piezas, el alcance exacto de la aportación de Mills a la composición de las canciones de Duke es materia de discusión. Es probable que hiciera sugerencias a Ellington sobre los tipos de canciones que podrían tener aceptación, le animase a simplificar las texturas a menudo densas de sus composiciones y se encargase de conseguir quien escribiese las letras. Ellington, por su parte, no rehuyó las oportunidades que le brindaba el mercado cada vez mayor de la música popular. La producción compositiva de Ellington era aún escasa en comparación con el estallido de creatividad que experimentaría a finales de los años treinta (en 1938 y 1939 firmó más canciones que en el resto de la década); aun así, estos primeros años de la Depresión verían nacer muchas de sus canciones más memorables, como «Mood Indigo», «It Don’t Mean a Thing (If It Ain’t Got That Swing)», «Sophisticated Lady», «Solitude» o «In a Sentimental Mood». Y aunque nunca amenazaría a Gershwin o a Berlin como compositor de grandes éxitos (las melodías de Ellington eran demasiado complejas y estaban demasiado arraigadas en su concepción vertical como pianista de jazz), su obra como compositor de Tin Pan Alley ya habría sido deslumbrante aunque nunca hubiera actuado al frente de una banda o como pianista.

Estas incursiones en la música popular coexistieron a lo largo de toda la década con los ambiciosos intentos de Duke de elevar el jazz al nivel de la música culta. Ya en su *Creole Rhapsody*, de 1931, Ellington luchó contra las limitaciones de los discos de 78 r. p. m., planteando una forma más extensa que hacía necesario que la música ocupase ambas caras del disco. Aquel año se grabaron dos versiones de la pieza: una de ellas en el sello Brunswick, con una duración de seis minutos, y otra de ocho minutos para el sello Victor (que hacía necesaria su publicación en un disco de doce pulgadas). Aunque esta pieza no es completamente satisfactoria —siendo su material melódico bastante simple—, la complejidad estructural y los logrados cambios de atmósfera (especialmente en la versión de Victor) demuestran claramente que Ellington aspiraba a ampliar el ámbito de la música de jazz mucho más allá de las convenciones de la época. Esta innovadora tentativa de composición extensa por parte de Ellington pronto se vería superada por su *Symphony in Black* (1934), que no era una verdadera sinfonía sino una suite en cuatro partes cuyos nueve minutos incluían música de varias piezas anteriores de Duke, y por *Reminiscing in Tempo* (1935), de trece minutos, cuya complejidad compositiva, unida a un sólido material melódico y armónico, la convertía en la pieza extensa más lograda de las escritas hasta entonces por Ellington.

Si Ellington tenía alguna duda sobre su capacidad de atraer a un público para sus obras más serias, ésta se disipó con el viaje a Europa llevado a cabo por la banda en 1933. Antes incluso de la llegada de Ellington, Spike Hughes había escrito en el *Melody Maker*: «los Estados Unidos realmente no conocen o no aprecian el verdadero tesoro que tienen en Duke Ellington»[100]. Un período de actuaciones de dos semanas en el Palladium atrajo a admiradores de todo el país, ansiosos por

presenciar el debut de Ellington en Inglaterra. Ellington había llevado a la bailarina Bessie Dudley y al tándem de canción y baile formado por Bill Bailey y Derby Wilson, en un intento de recrear el estilo de revista del Cotton Club en este contexto. Para su sorpresa, muchos de los críticos y músicos que habían anunciado al director de la banda como el gran nuevo compositor americano expresaron su consternación ante la envoltura de estas actuaciones, más propia del mundo de la farándula. En respuesta a su demanda, Duke incorporó a su programa algunas de sus piezas más ambiciosas. «A lo mejor nuestra música sí significa algo», fue el comentario de Ellington —característicamente comedido— a su regreso a Norteamérica[101].

Aunque la seriedad de esta acogida debió de resultar gratificante para Ellington, no era el momento de confiarse. Una atractiva banda de swing liderada por Jimmie Lunceford había llegado recientemente a Harlem, dispuesta a disputar a Ellington la supremacía en su propio feudo. Organizado en Memphis a finales de los años veinte, el grupo de Lunceford había pulido su estilo durante los compromisos de verano en Lankeside (Ohio), afianzándolo a continuación en Buffalo (Nueva York) antes de llegar finalmente a Harlem y actuar en el Cotton Club. A falta del calado de los solistas y la originalidad de la banda de Ellington, la orquesta de Lunceford presentaba un juego de secciones excepcionalmente fluido, una sección rítmica sumamente cohesionada y un repertorio de arreglos de baile llenos de *swing*. Lunceford, que había alcanzado la mayoría de edad poco antes de alborear la era del swing —como se conocería la segunda mitad de esta década—, estaba anticipando el sonido del futuro. Dinámica, elegante, y desinhibida, su banda se adaptaba muy bien al incipiente gusto musical del público norteamericano.

Lunceford había aprendido a tocar varios instrumentos durante su juventud en Denver, y había estudiado música en la Fisk University y en el City College de Nueva York. Como líder, sin embargo, se conformaba con delegar en otros gran parte de la dirección del grupo. Los arreglos de Will Hudson *Jazzocracy* y *White Heat* de 1934, que hacen recordar la Casa Loma Orchestra, proporcionaron a Lunceford sus primeros éxitos discográficos. Pero sería el trompetista y arreglista Sy Oliver el encargado de crear el sonido de madurez del grupo, con su irresistible interacción entre las secciones de metal, de lengüeta y rítmica. En una serie de arreglos memorables —como «Shake Your Head» (1934), «My Blue Heaven» (1935), «Organ Grinder’s Swing» (1936) o «For Dancers Only» (1937)—, Oliver diseñó las bases de una música de baile del máximo nivel. Esta perspectiva sería muy imitada por otras bandas de swing en la década siguiente, y el propio Oliver reaparecería en otros contextos —especialmente con la banda de Tommy Dorsey— para producir éxitos similares.

Estas piezas cuidadosamente estructuradas habían dado al grupo de Lunceford la fama de ser básicamente una banda con buenos arreglistas. Sin embargo, en la orquesta de Lunceford no faltaban solistas de talento. Willie Smith, cuyo dulce y sofisticado sonido de saxofón lo sitúa sólo por detrás de Benny Carter y Johnny

Hodges entre los contraltos de la década, sobresale como el instrumentista más capaz del grupo, pero también merecen ser señaladas las aportaciones de Trummy Young, Eddie Durham y Joe Thomas. Hasta el célebre sonido de conjunto de la banda de Lunceford tenía tanto que ver con el estilo de sus arreglos como con el talento individual de sus músicos. La facilidad técnica y el relajado fraseo de la sección de lengüeta (como en «Sleepy Time Gal», de 1935) no tenían rival en aquella época. Y aunque la sección de metal podía carecer de los excepcionales solistas que animaban el conjunto de Ellington, el registro y la ejecución de los intérpretes de Lunceford eran irreprochables.

El batería Chick Webb también causó impacto en el paisaje musical de Harlem durante estos años. Natural de Baltimore, Webb llegó a Nueva York hacia los quince años, y antes de cumplir los veinte ya dirigía una banda en el Savoy Ballroom de Harlem. Recurriendo a los imaginativos arreglos y composiciones de Edgar Sampson («Stompin' at the Savoy», «Blue Lou», «Let's Get Together») e impulsada por la potente batería de su líder, la banda de Webb se convirtió en un conjunto lleno de ritmo, capaz de competir con Ellington o Henderson en las legendarias competiciones de bandas que se celebraban en el Savoy. Con ocasión de una famosa confrontación con la banda de Goodman celebrada en el Savoy en 1937, una multitud de cuatro mil personas abarrotó la sala, mientras que otras cinco mil hubieron de quedarse fuera. «¡Chick Webb derrota a Ben Goodman!», proclamaría el titular del *Metronome*.

La incorporación de la cantante Ella Fitzgerald a la banda en 1934 había contribuido a dar lustre a las credenciales jazzísticas del grupo, aumentando su atractivo para el público: en 1938 su voz llevó a la canción «A-tisket, A-tasket» a las listas de éxitos, donde se mantuvo durante ocho semanas. Fitzgerald había sido descubierta a los diecisiete años en un concurso para jóvenes talentos celebrado en el Apollo Theater de Harlem, adquiriendo una rápida reputación por su extenso ámbito, su entonación impecable y su seguro sentido del *swing*. «A-tisket, A-tasket», con su aire de canción infantil, se reveló un vehículo ideal para el candoroso estilo vocal de Ella Fitzgerald —que contrastaba con la expresión oscura, temperamental y tórridamente sensual de Bessie Smith o Billie Holiday—. Con su infantil inocencia en la expresión de las letras, Fitzgerald transmitía una feliz exaltación teñida de humor que recuerda a su primer modelo, Louis Armstrong (con quien más tarde colaboraría en un dúo memorable). Cuando murió Webb de tuberculosis espinal en 1939, Fitzgerald se hizo cargo del grupo, dirigiéndolo durante los tres años siguientes hasta su disolución en 1942.

Directores como Ellington, Henderson, Lunceford, Calloway, Webb y Fitzgerald representan un florecimiento del talento musical de Harlem que no desmerece en absoluto ante los exaltados escritores y artistas plásticos. La obra de estos músicos negros llegó a influir mucho más allá de los confines de Harlem, desempeñando un papel decisivo en la definición de los gustos culturales del país, y ganando adeptos también en el extranjero. Es indudable que el ascenso de las grandes bandas de

Harlem a principios y a mediados de los años treinta auguró el cambio que estaba a punto de producirse en las sensibilidades musicales. Durante los últimos años de la década, los estilos de música popular se verían transformados para siempre por la llegada de un estilo de baile lleno de energía y profundamente influido por sus raíces afroamericanas, estilo que sería conocido como «swing».

Hasta cierto punto, este cambio en el gusto musical del público general estadounidense sirvió para reivindicar la carrera de Ellington hasta la fecha. Después de todo, ¿no había dicho su canción que «It don't mean a thing, if it ain't got that swing» («no vale nada si no tiene ese *swing*»)? Y, desde luego, los puntales estéticos del movimiento del swing tenían las mismas raíces que Ellington había incorporado a su propio trabajo (especialmente la música de la banda de Fletcher Henderson). Aun así, el swing más ligero y rítmico del estilo naciente reflejaba un nuevo énfasis musical que se alejaba de las complejidades y la tendencia a la música culta que habían caracterizado de manera creciente la obra de Ellington en la primera mitad de la década. La música swing era profundamente populista y tenía pocas pretensiones intelectuales. Claramente había algo nuevo en el aire: la comercialización del jazz como el sonido de masas de la música norteamericana.



V
LA ERA DEL SWING

EL REY DEL SWING

La llegada de la Depresión tuvo por efecto un enfriamiento en el mundo del jazz, al igual que en el resto de la industria del espectáculo. Las ventas de discos en los Estados Unidos habían superado los cien millones en 1927, pero en 1932 sólo se vendieron seis millones, en un pasmoso descenso de más del 90%. Las pequeñas compañías discográficas, un sector empresarial floreciente en la década anterior, hubieron de cerrar una tras otra, y toda una industria parecía al borde de la extinción. Durante esta misma época, la creciente popularidad del cine sonoro llevó a numerosos teatros a poner fin a los elaborados espectáculos que hasta entonces habían gozado de gran popularidad en la mayoría de las ciudades, reduciendo aún más las oportunidades laborales de los músicos. Miles de éstos cambiaron de profesión (la afiliación al sindicato de músicos descendió en casi un tercio entre 1928 y 1934) o se mantuvieron en una precariedad laboral crónica. Los grandes talentos no se vieron menos afectados que los músicos anónimos. Las carreras de Sidney Bechet, Jelly Roll Morton, King Oliver, Bessie Smith y Bix Beiderbecke, con todas sus diferencias, comparten una similitud: la de haber decaído al mismo tiempo que la producción industrial del país.

El final de la ley seca en 1933 transformó muchos bares clandestinos en locales autorizados, pero para la mayoría de los músicos de jazz este cambio tuvo poco de positivo. No sólo se desmitificó el alcohol, sino con él todo el ambiente y el entorno de la cultura del jazz. Ahora ambos productos podían ser cómodamente consumidos en casa: el alcohol se compraba legalmente en las licorerías, y el jazz llegaba a los hogares a través de la radio. Pero el progreso que esto implicaba proponía una ecuación poco favorable para los músicos: un número incalculable de oyentes podía escuchar a una única banda gracias a la magia de la radio. Ello suponía que unos pocos instrumentistas realizasen un trabajo para el que antes eran necesarios cientos o incluso miles de bandas. De este modo, la misma tecnología que daba una fama sin precedentes a un reducido grupo de músicos hacía un daño irreparable a la mayoría de los intérpretes, dado el gran desajuste entre la oferta y la demanda. Quizá la proliferación de *big band*s en esta época no obedeciese menos a estas fuerzas económicas que a un cambio en los gustos. Puesto que los salarios descendían y

aumentaba el desempleo entre los músicos, resultaba relativamente barato contratar a una docena de intérpretes. La *big band*, que hasta entonces había sido un lujo, se convertía ahora en un formato habitual, pues el exceso de trabajadores hacía más viables y por ende más habituales —en la música como en otros sectores— aquellas actividades que requerían abundante mano de obra. La tendencia se invertiría veinticinco años más tarde, cuando el crecimiento económico y el aumento de los salarios contribuyeron a acabar con la *big band*, una reliquia de tiempos menos caros.

Aunque la evolución experimentada durante los años treinta afectó a la mayoría de los músicos de forma adversa, hubo un número reducido de artistas que se vieron considerablemente beneficiados por la estratificación de la estructura del mundo del espectáculo. La creación de un medio de comunicación de masas a escala nacional como la radio catapultó a unos pocos intérpretes de jazz a un nivel de celebridad inconcebible sólo unos años antes. Aunque hacía tiempo que la moderna sociedad occidental había otorgado fama y privilegios a los artistas, fue ahora cuando comenzaron a surgir los conceptos de «estrella» y «superestrella» en el sentido que hoy les damos.

Este cambio se basó ante todo en un cambio tecnológico. En 1920 inició sus emisiones la KDKA de Pittsburgh, la primera emisora de radio comercial de los Estados Unidos. Pero este nuevo medio careció de una gran audiencia en sus primeros tiempos. En 1921 se vendieron en los Estados Unidos tan sólo once millones de dólares en aparatos y equipos de radio; hacia el final de la década, las ventas se habían disparado por encima de los ochocientos cincuenta millones de dólares anuales. El negocio de la música nunca volvería a ser el mismo. En adelante, dos industrias paralelas, la discográfica y la radiofónica, ejercerían una influencia sin precedentes en el éxito económico de cantantes, instrumentistas, arreglistas y compositores. A medida que se entremezcló cada vez más lo económico, lo tecnológico y lo artístico ganó en importancia una nueva clase de empresario: el *manager*. Por ello nuestra historia se caracteriza por una serie de relaciones simbióticas (Louis Armstrong y Joe Glaser, Duke Ellington e Irving Mills, Benny Goodman y John Hammond) en las que el impulso creativo necesita la mediación del hombre de negocios para llegar al público de masas. A medida que hubo más dinero en juego, la música se vio cada vez más encajada en el «negocio de la música», y este negocio se vio cada vez más concentrado en unas pocas manos.

Naturalmente, esta transformación no tuvo lugar de la noche a la mañana. En muchas regiones siguieron floreciendo las bandas locales, totalmente ajenas a las grandes figuras de masas que, promovidas a nivel nacional, pronto les privarían de gran parte de su público. La gran mayoría de los músicos siguió ocupándose de sus propias finanzas (o de su pobreza) sin ayuda de agentes, publicistas, *managers*, etc. La «audiencia» radiofónica sólo se constituyó de forma gradual, a medida que la radio fue pasando de ser una novedad a convertirse en una necesidad para la mayoría de los hogares norteamericanos. Pero la continuada pobreza de la economía nacional

fue el gran factor que impidió que los medios de comunicación desarrollasen todo su potencial como industria del espectáculo a principios de los años treinta. Aun así, la industria musical estadounidense era en estos años un polvorín que sólo necesitaba una chispa para estallar. En una medida mucho mayor que la anterior irrupción del tocadiscos, la aparición de la radiodifusión en cadena transformó al público general en receptor pasivo de contenidos elegidos por unos pocos árbitros del gusto. Las consecuencias eran prácticamente inevitables. Los mecanismos del estrellato se hicieron con un lugar en el mundo de la música. Sólo hacía falta la estrella apropiada.

Benny Goodman puso en movimiento esta maquinaria con todas sus fuerzas. Y no sólo puso en ignición su propia y asombrosa carrera, sino que también desencadenó una locura por la música swing que duraría más de una década. La música popular nunca había experimentado nada igual: ni con Al Jolson, ni con Russ Columbo, ni con Bing Crosby ni con Rudy Vallee. Ni siquiera con los primeros pioneros del jazz. Verdaderamente, el «fenómeno Goodman» —con independencia de su música— fijó el modelo del estrellato, con su exaltación de un fervor casi religioso por parte de los *fans* (otro concepto nuevo), manifestación que se repetiría cíclicamente con Frank Sinatra y sus seguidoras adolescentes, el culto a Elvis, la *beatlemanía*, etcétera.

No debe interpretarse como una crítica a Benny Goodman que señalemos el beneficio que obtuvo de estos factores económicos y tecnológicos. A diferencia de muchos otros objetos de la admiración de masas, la impecable maestría musical y el consumado talento de Goodman le hacían merecedor de tal aclamación. Pocas figuras a lo largo de la historia de la cultura popular han manifestado una visión tan expansiva de las artes musicales. Una somera lista de los logros de Goodman sirve para que reparemos en ello: como solista, definió la esencia del clarinete de jazz como ningún otro intérprete anterior o posterior; como director de banda, alcanzó unos niveles de perfección técnica que eran la envidia de sus coetáneos, al tiempo que fue insuperable a la hora de dar popularidad a la música de swing; una década después reformó su conjunto para abordar los nuevos sonidos del bop —algo que pocos de su generación se habrían atrevido a hacer, aunque sólo fuera por las dificultades musicales que entrañaba acometer el nuevo estilo—; en el mundo de la música clásica, Goodman no sólo destacó como intérprete, sino que también encargó gran cantidad de obras importantes, como *Contrastes*, de Bela Bartók, los conciertos para clarinete de Aaron Copland y Paul Hindemith y las *Derivations for Clarinet and Band* de Morton Gould, entre otras. En una época en que los músicos de jazz eran tratados a menudo como una clase marginal dentro de la música, Goodman utilizó su preeminencia para derribar las numerosas barreras —prejuicios raciales, distinciones clasistas, esnobismo y estrechez de miras— que no hacían sino atrofiar y compartimentar el espíritu creativo.

Los padres de Goodman habían emigrado desde Europa oriental (su padre, David Goodman, desde Polonia, y su madre, Dora Rezinsky, desde Lituania) durante la gran

oleada de migración judía que llegó a los Estados Unidos hacia el final del siglo XIX. La pareja se conoció en Baltimore, pero se desplazó a Chicago en 1902, donde David pudo ejercer su oficio de sastre en la industria textil de esta ciudad. En este gran crisol cultural (alrededor del 80% de la población de Chicago estaba formado entonces por inmigrantes de primera o segunda generación) nació Benny Goodman el 30 de mayo de 1909, siendo el noveno de doce hijos. Se crió en Maxwell Street, un barrio pobre y peligroso también conocido como Bloody Maxwell por los frecuentes incidentes sangrientos que se producían en él: una gran diversidad de bandas étnicas dominaban allí el inhóspito paisaje urbano. En semejante entorno la música era una bendición del cielo, no ya como válvula de escape creativa o símbolo del refinamiento de la clase media, sino simplemente como medio de salir del gueto.

David Goodman, consciente de que hasta los más jóvenes tenían la oportunidad de ganarse la vida como instrumentistas, condujo a sus hijos hacia el estudio de la música. Junto con sus hermanos Freddy y Harry, Benny fue inscrito por su padre en una banda que ensayaba en la sinagoga del barrio. A Benny, que sólo contaba diez años y era el más joven de los tres chicos, se le consideró demasiado pequeño para tocar instrumentos mayores, así que se le asignó un clarinete. Además de los ensayos regulares, Goodman empezó a tomar clases particulares, primero con el director de la banda local, y más tarde con Franz Schoepp, un antiguo profesor del Chicago Musical College, entre cuyos alumnos estuvieron también Jimmie Noone y Buster Bailey, dos de los mejores clarinetistas de jazz de su tiempo. El propio Noone llegaría a ejercer una poderosa influencia en la concepción clarinetística de Goodman.

Motivado tanto por su propio perfeccionismo como por las ambiciones de su padre, Benny practicaba con diligencia. En otras circunstancias, esto podría haber presagiado una carrera sinfónica. Pero, llegado a la mayoría de edad durante la gran época del jazz de Chicago, Goodman se vio atraído hacia la vorágine de la actividad musical que se desarrollaba en los *nightclubs*, bares clandestinos y salas de baile de su ciudad natal. Durante su primer curso en la enseñanza secundaria, Benny conoció al grupo del instituto de Austin, y es posible que sus miembros le contagiaran algo de su devoción por el arte del jazz. En el verano de 1923, Goodman conoció a Bix Beiderbecke y tocó con él, y aunque el cornetista sólo tenía diecinueve años, su modo de tocar ya era suficientemente característico como para impresionar al joven clarinetista. La influencia de Bix se percibe muy claramente en la grabación de juventud de Goodman «Blue and Broken-hearted». Además, el estilo de madurez de Goodman —con sus sorprendentes saltos interválicos, su *swing* sutil pero relajado, su fraseo con tendencia a subrayar los tiempos fuertes y su sonido dulce— conservaría un conjunto de valores musicales similar al de Beiderbecke.

La carrera profesional de Goodman, iniciada hacia su pubertad, dio un importante paso adelante cuando en 1925 se incorporó a la banda de Ben Pollack, iniciando una relación de cuatro años que le daría la oportunidad de realizar giras y de grabar, así como de forjar su reputación en una de las mejores bandas del momento en el estilo

de baile de Chicago. El trabajo de Goodman de este período se caracteriza por su seguro dominio del clarinete, bajo cuya superficie se percibe levemente la influencia de diversos clarinetistas de Chicago —particularmente Noone y Teschemacher—. Tras dejar a Pollack en 1929, Goodman empezó a trabajar como músico *free-lance*, tanto en orquestas como dirigiendo ocasionalmente. After Awhile y Muskrat Ramble, grabadas bajo su nombre en agosto de aquel mismo año, todavía están escritas en el espíritu de Chicago y Nueva Orleans. Pero Goodman también estaba escuchando con mucha atención a las bandas negras de baile más avanzadas de su tiempo. Durante su etapa con Pollack en Nueva York había tenido ocasión de oír a Fletcher Henderson en el Roseland Ballroom y a Duke Ellington en el Cotton Club. Las orquestas de los bailes de sociedad, encabezadas por Whiteman, sin duda también captaron su atención durante este período.

Goodman necesitaba beber de todas las fuentes de inspiración posibles, pues luchaba por hacerse un nombre en plena Depresión. El trabajo de estudio, las actuaciones en los fosos de los teatros y otros diversos proyectos como *free-lance* le obligaban a demostrar su versatilidad en contextos muy variados. La producción de Goodman durante estos años es asombrosa: durante los primeros años de la década de 1930 grabó cientos de discos con docenas de grupos. A veces se trataba de jazz del máximo nivel (como en una notable sesión de 1930 que, liderada por Hoagy Carmichael, también contó con Bix Beiderbecke, Bubber Miley, Eddie Lang, Joe Venuti, Bud Freeman, Gene Krupa y Jimmy y Tommy Dorsey: se dice que cada una de estas estrellas recibió veinte dólares por su trabajo), pero era más frecuente que la música tocada en estas ocasiones fuese demasiado tibia para un solista con un instinto tan *hot* como el de Goodman.

Es posible que la colaboración más fructífera de Goodman en estos años tuviese lugar fuera de los escenarios. John Hammond, un miembro de la adinerada familia Vanderbilt que había abandonado sus estudios en Yale y llegaría a dedicar su actividad a la defensa de la música de jazz y de los derechos civiles, se presentó al clarinetista una tarde de otoño de 1933. Hammond le anunció que acababa de volver de Inglaterra, donde había firmado un contrato para producir grabaciones de Goodman y otros músicos para los sellos Columbia y Parlophone. Esta inesperada intervención en su favor representó un punto de inflexión en la carrera de Goodman. Bajo la orientación de Hammond, Goodman grabó con algunos de los mejores músicos del mundo del jazz. Unas sesiones dirigidas por Goodman durante el mes de octubre contaron con Jack Teagarden, quien aportó algunas de sus mejores grabaciones, como «I Gotta Right to Sing the Blues». Al mes siguiente, Goodman realizó una insólita aparición en una sesión de Bessie Smith, y tres días más tarde grabó con la joven Billie Holiday, que contaba diecisiete años. En este período grabó también con Coleman Hawkins, Teddy Wilson y otros grandes talentos del jazz.

No se ha llegado a un acuerdo acerca del grado en que Hammond influyó en la carrera de Goodman. Con el tiempo, la relación entre ambos trascendió lo laboral,

convirtiéndose en una gran amistad y finalmente en un lazo familiar cuando Goodman se casó con Alice, la hermana de Hammond. Es evidente que la repercusión del *manager* en la carrera profesional de Goodman pronto fue más allá de la organización de sesiones de grabación, haciéndose notar en la elección de los músicos y del repertorio. Por encima de todo, la incesante energía de Hammond y su defensa del jazz más auténtico frente a los débiles sucedáneos sólo pudieron contribuir a reforzar los mejores instintos de Goodman, y es posible que precipitasen la ruptura final de Goodman con la música comercial de su época de *free-lance* y su adopción incondicional de la música que le convertiría en «el rey del swing».

Al contrario de lo que afirman las versiones al uso, el triunfo de Goodman (marcado por su rompedora actuación en el Palomar Ballroom de Los Ángeles el 21 de agosto de 1935, fecha que hoy se acostumbra señalar como nacimiento de la era del swing) no tuvo lugar ni mucho menos de la noche a la mañana. El trabajo que cimentó este acontecimiento había sido desarrollado lentamente durante los meses anteriores, y no había estado exento de contratiempos. Exactamente catorce meses antes del concierto en Palomar, la apertura del Billy Rose's Music Hall, en la esquina de Broadway con la calle 52, permitió a Goodman dejar el trabajo de estudio y dedicarse a la actividad más atractiva de dirigir una banda en uno de los locales nocturnos más elegantes de Nueva York. Pero lo que parecía un gran avance se convirtió en un callejón sin salida. El local de Rose cerró a las pocas semanas. El siguiente «gran salto» de Goodman también se quedó en nada cuando una propuesta de gira por el extranjero no llegó a materializarse. Pero si las oportunidades de tocar en vivo eran escasas durante la Depresión, la creciente industria radiofónica representaba una alternativa prometedora. Goodman abrazó el nuevo medio con entusiasmo cuando la NBC ofreció a su banda la oportunidad de aparecer en el nuevo programa *Let's Dance*, cuyas tres horas de música se emitían todos los sábados para más de cincuenta emisoras filiales de todo el país. Fue sobre todo esta maniobra la que preparó el terreno para la arrolladora gira del año siguiente por la costa oeste. Debido a la diferencia horaria, el público de California oía *Let's Dance* durante las horas de máxima audiencia. En consecuencia, un público cuantioso y entusiasta esperaba a la banda de Goodman cuando ésta llegó para ofrecer el decisivo concierto del Palomar Ballroom.

La susceptible personalidad de Goodman y su concepto autocrático de la dirección han sido objeto de numerosas críticas. Pero pocos han podido poner en duda su compromiso con la máxima calidad en cuanto a los músicos, los arreglos, el régimen de ensayos y el comportamiento en la actuación. Y casi desde el comienzo del período de *Let's Dance* esta exigencia comenzó a verse recompensada por los resultados. La incorporación de Bunny Berigan, el mejor discípulo neoyorquino de Louis Armstrong, aportó a Goodman un solista de primera fila, capaz de estar a la altura de sus líneas de clarinete. El sonido de Berigan transmitía una majestuosa seguridad, y a veces cierta audacia, pero nunca perdía su intensidad emocional. Su

carrera culminaría con su grabación de 1937 de «I Can't Get Started», una obra maestra del jazz y todo un éxito obtenido con su propia banda. Pero hacia 1940 su colosal talento se había hundido en el alcohol. Éste llevó al trompetista a un precario estado de salud físico y mental, y dos años después Berigan sucumbió a una cirrosis con hemorragia interna cuando sólo contaba treinta y tres años. La cantante Helen Ward, con dieciocho años en aquel momento, podía carecer de las profundas raíces jazzísticas de Goodman y Berigan, pero su sencillo y natural modo de cantar, con su leve *swing* y su fraseo sin adornos, contribuyó enormemente a ampliar el público de la banda. Pero tan importantes como los intérpretes —o si cabe más determinantes— eran los arreglistas. El presupuesto de la NBC permitía contar con ocho nuevos arreglos cada semana, un lujo extraordinario para un director, y Goodman estaba decidido a sacar el máximo partido a esta liberalidad. Ha sido habitual definir como el momento más crucial en la evolución del sonido de la banda de Goodman la decisión de éste de hacerse con Fletcher Henderson como arreglista. Desde luego, el efecto que tuvo la incorporación de Henderson en el éxito de la banda fue considerable y quizá incluso decisivo, pero sólo fue uno de los numerosos arreglistas de excepción que contribuyeron al repertorio del grupo durante los años de preguerra. Spud Murphy, Jimmy Mundy, Horace Henderson, Eddie Sauter, Mel Powell, Joe Lippman, Deane Kincaide, Gordon Jenkins, Fud Livingston, Benny Carter, Mary Lou Williams y Edgar Sampson, entre otros, también realizaron aportaciones de diferente magnitud. Ningún otro conjunto de la época fue capaz de superar o siquiera igualar esta impresionante reunión de talentos.

La especial aportación de Henderson reside en su acceso a la mina de oro del material acumulado durante su larga etapa como director de banda, así como en su profunda sensibilidad para el estilo swing que estaba a punto de dominar las ondas americanas. Y aunque Henderson fue responsable de algo menos de la mitad de los arreglos de la banda, aportó muchas de las piezas más memorables de Goodman, como King Porter Stomp, Sometimes I'm Happy, Blue Skies y Christopher Columbus. Pero en la atmósfera racialmente cargada de la época, la importancia simbólica de la presencia de Henderson en la banda de Goodman era casi tan importante como la propia música. Muchos entusiastas del jazz celebraron la decisión deliberada por parte de Goodman de emular la música más *hot* de la orquesta de Henderson (un rumbo que pocas bandas blancas estaban tomando en aquella época) y llevar el swing a la atención del mercado de masas. Otros manifestaron su descontento ante esta situación, calificando a Goodman como uno más de los músicos blancos que obtuvieron el éxito aprovechándose de las creaciones de los innovadores negros. Pero nuestro interés por las derivaciones sociales de la relación entre Goodman y Henderson no debe impedirnos ver la influencia de los factores personales en este importante nexo de la historia del jazz. Goodman, decidido a obtener el éxito por muchos obstáculos que encontrase en su camino, estaba mucho más preparado para defender la música de swing que Henderson, quien además de

tener un carácter más introvertido era más ambiguo —en el mejor de los casos— en cuanto a los aspectos comerciales de la dirección de bandas. En último término, estos dos pioneros del jazz se necesitaban mutuamente, y juntos eran capaces de obtener resultados que ninguno de los dos habría alcanzado en solitario.

No obstante, es importante señalar las ventajas con las que contaban Goodman y otros directores blancos durante esta época. A diferencia de sus colegas negros, eran aceptados con mucha mayor facilidad por el ciudadano norteamericano medio. Solían gozar de condiciones de trabajo más favorables, contar con mejores alojamientos cuando se encontraban de gira, recibir mayor remuneración y disfrutar de carreras más seguras. No estaban obligados a sufrir las humillaciones racistas de las que solían ser objeto hasta los mejores músicos negros. Tampoco era tan fácil que otros tomasen «prestada» su música —ya fuese como versiones reconocidas o directamente como plagios—, fenómeno que conocían demasiado bien Henderson y otros muchos artistas de jazz afroamericanos. En suma, los músicos blancos contaban con enormes ventajas a la hora de forjarse una carrera en el jazz durante este período. Aun cuando Henderson hubiese sido mucho más ambicioso y se hubiera propuesto ganarse la admiración del público, muy difícilmente habría podido alcanzar las cotas de popularidad a las que Goodman llevó el swing, simplemente por las razones que acabamos de mencionar.

El último elemento en la creación por parte de Goodman de una orquesta de jazz de primera fila fue la reorganización de su sección rítmica. Jess Stacy, un fascinante pianista al estilo de Hines, tuvo un inmediato efecto positivo en la banda como improvisador y como acompañante. El guitarrista George Van Eps podía ser menos virtuoso que Stacy como solista, pero muy pocos le igualaban como músico rítmico. Su estancia en la banda de Goodman fue breve, pero cuando en 1935 se marchó dejó tras de sí a un discípulo, Alan Reuss, capaz como Van Eps de aportar un imaginativo acompañamiento acórdico en un contexto de *big band*. En este período, sin embargo, la incorporación más célebre a la banda de Goodman fue la del batería Gene Krupa. Krupa se convirtió en cuestión de meses en el batería más conocido de su tiempo, y aunque más tarde decaería su influencia en el mundo del jazz, ciertamente dejó una huella indeleble en esta música al llevar a un primer plano la figura del percusionista. El modo en que Krupa tocaba la batería, pese a toda su espectacularidad, era sorprendentemente carente de síncopas, e ignoraba alegremente los dos grandes anzuelos rítmicos del jazz —acentuar los tiempos débiles y dar cierto *swing* (balanceo) a los fuertes— en favor de un ritmo enfático e incesante en las parte fuertes. Krupa se mantuvo igualmente al margen de otras tendencias que estaban surgiendo en la batería de jazz y que en el futuro vendrían a definir la interpretación jazzística en el instrumento, como la exploración de sus posibilidades melódicas, el desplazamiento del centro rítmico al platillo *ride* o la liberación del instrumento respecto al ritmo base. Con su profundo toque de caja y bombo, el estilo de Krupa recordaba en todo caso las primeras raíces de la batería de jazz, con su evocación de

la música militar y de los desfiles de Nueva Orleans, o incluso de la música africana. Pero a pesar de todos estos anacronismos, Krupa era excelente a la hora de dar ritmo a una banda de baile, lo cual hacía con la energía de una dinamo. La admiración del público por Krupa duró sólo unos años, hasta que en 1943 su detención por posesión de marihuana precipitara una reacción social adversa. Su carrera continuó durante otras tres décadas, pero Krupa nunca volvería a ser tan popular: la sombra de este escándalo, la llegada de nuevos estilos y la indiferencia de los críticos (en parte como reacción a su anterior fama) hicieron que en adelante su actividad nunca saliera de los márgenes del mundo del jazz. Pero en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial el palpitante ataque de Krupa definió el sonido de la batería de jazz para la mayoría de los oyentes. En conjunto, la sección rítmica de Goodman no tuvo par en su tiempo. Al menos hasta que Count Basie organizase el ágil cimiento de su grupo (con talentos como Jo Jones, Walter Page, Freddie Green y el propio Basie), ninguna orquesta de jazz pudo presumir de tener un sonido con más *swing*.

Let's Dance duró sólo veintiséis semanas antes de ser retirado de las ondas en mayo de 1935. Pero Goodman ya había aprovechado este programa como plataforma para conseguir nuevas oportunidades. El mes anterior la banda había iniciado su relación con el sello Victor, realizando en cuestión de semanas algunas importantes grabaciones, como «King Porter Stomp», «Sometimes I'm Happy», «Blue Skies» y «The Dixieland Band». Recurriendo fundamentalmente a tempos medios y rápidos, Goodman confirmó su adhesión al jazz más *hot*, transformando en un rítmico compás de 4/4 desde el añejo vals «Always» de Irving Berlin hasta el navideño «Jingle Bells». Las baladas tenían un papel limitado en el sonido del grupo, pero éste también demostró su talento para ellas, como en la emotiva interpretación que hizo Goodman del «Goodbye» de Gordon Jenkins, una pieza meditabunda que se convirtió en todo un símbolo de la banda.

Por si estas polifacéticas consecuciones no fueran suficientes, Goodman formó un segundo grupo aquel mismo verano, un trío con Gene Krupa y el pianista Teddy Wilson, creando una pequeña obra grabada que se encuentra entre la mejor música realizada en la época por pequeños grupos de jazz. Los diversos combos de Goodman no fueron los primeros grupos de jazz racialmente integrados, pero sí fueron los más destacados en la época. En ello se volvió a notar la influencia de Hammond, para quien a menudo se fundían las cuestiones políticas y las artísticas. Goodman, por su parte, estaba más motivado por su búsqueda de la excelencia musical que por el deseo de realizar una cruzada social. Pero en su elección de Wilson (como en la de Lionel Hampton y Charlie Christian en posteriores grupos de Goodman) el clarinetista cumplió ambos objetivos sin plegarse a las circunstancias. Concretamente Wilson se reveló como el pianista perfecto para el ambiente de música de cámara que Goodman estaba poniendo a punto con sus pequeños grupos. Con su sonido de piano claro y casi cantado (tan apto para un concierto para piano de Mozart como para un combo de swing), unido a un sutil sentido de la dinámica, Wilson presentaba una variante

más delicada del piano de jazz que la que practicaban Hines o Waller. Aunque descubrimos en él la influencia de otros pianistas, Wilson estuvo por encima de la mayoría de sus contemporáneos a la hora de incorporar estas influencias a la creación de algo nuevo y distinto. Por ejemplo, Wilson había estudiado cuidadosamente a Hines, pero tras un primer período de emulación halló el modo de asimilar el percusivo melodismo de su predecesor a un estilo más suave y *legato* que se convertiría en el sello característico de Wilson. Esta misma capacidad para absorber y refundir la tradición del piano de jazz se manifestaba en la concepción rítmica y armónica de Wilson. En ella podía percibirse la lealtad de Wilson al modelo fijado por los pianistas del stride de Harlem, pero con una importante diferencia: ahora las líneas eran despojadas de notas superfluas, dando lugar a un paisaje musical más sobrio en el que buena parte del *swing* sólo es insinuado. En este sentido, Wilson representaba un punto intermedio entre el florido virtuosismo de Tatum y los diseños minimalistas de Basie. El trabajo de Wilson en la versión en trío de «Body and Soul», grabada en julio de 1935, refleja las virtudes características de su interpretación. Las rítmicas décimas que toca la mano izquierda proporcionan al combo un firme cimiento armónico —hasta tal punto que apenas percibimos la ausencia de un contrabajo—, mientras las líneas de la mano derecha de Wilson resuenan con prístina claridad. Si había algún punto débil en su modo de tocar, éste era cierto empleo excesivo de las escalas ornamentales (una clara influencia de Tatum), costumbre que se vería exacerbada en años sucesivos hasta hacer que buena parte de su obra de posguerra tuviera cierto carácter previsible. Pero en las mejores de sus primeras grabaciones —como sus interpretaciones en solitario de «Between the Devil and the Deep Blue Sea» y «Don't Blame Me», de 1937, sus colaboraciones con Goodman en pequeños grupos o sus sesiones con Billie Holiday—, Wilson se reveló como uno de los mejores pianistas de jazz de su generación.

Aunque su asociación con Wilson y Henderson pudo gustar a los aficionados al jazz, el público general no aceptó a Goodman hasta que éste llevó a su grupo de gira por todo el país en el verano de 1935. Aun entonces la era del swing estuvo a punto de no levantar el vuelo. Hacia mediados de julio, la banda tocaba sobre todo en funciones de una noche, hasta que llegó a Denver para realizar una serie de actuaciones muy esperadas en una sala de baile de la ciudad. El público reaccionó de forma negativa —casi hostil— a la música swing de Goodman, hasta tal punto que el dueño del local quiso rescindir el contrato con la banda tras la primera noche. Para apaciguar al público local, Goodman pasó a tocar otros arreglos más al uso y consideró incluso la posibilidad de abandonar su enfoque más *hot*. Después de sus actuaciones en Denver, el conjunto siguió realizando sus conciertos con dificultades, hasta que en el norte de California el público tuvo una respuesta sorprendentemente entusiástica a las piezas de swing de la banda, lo cual dio a Goodman renovadas esperanzas. Pero esta reacción fue suave en comparación con la que en el sur de California protagonizaron días después los asistentes al Palomar Ballroom. El

entusiasmo de los *fans* de Los Ángeles, que literalmente se agolparon en torno a la banda durante su actuación, emitía una señal que no tardaría en transmitirse por todo el país y que Goodman había sabido transformar en una realidad.

En unas semanas, los discos de Goodman dominaban ya las listas de éxitos en la costa oeste, y el clamor se extendía gradualmente hacia el este. Con motivo de unas actuaciones programadas a continuación en Chicago, Goodman anunció a la banda por primera vez como una *swing band*, término nuevo que pronto sería tomado por otros. El mismo día en que la banda de Goodman inició sus actuaciones en Chicago, la revista *Variety* incorporó una nueva columna semanal titulada «Swing Stuff» («Cosas del swing»), lo cual indica hasta qué punto la industria estaba prestando atención al fenómeno. El compromiso de Goodman en Chicago, inicialmente estipulado en un mes, se vio ampliado hasta llegar a medio año. Para cuando regresó triunfalmente a Nueva York en la primavera de 1936, la banda de Goodman era sin lugar a dudas la mayor atracción de la industria musical. La era del swing estaba en plena marcha. Durante más de una década, el swing sería el paradigma de la música popular estadounidense. Si el jazz vivió alguna vez una edad de oro, fue ésta. Y por circunstancias especialmente fortuitas, también fue la edad dorada de la canción popular norteamericana. Este tándem de fuerzas crearía una revolución musical única en los tiempos modernos, en la cual sería posible alcanzar el máximo nivel artístico sin perjuicio para la comercialidad. La música popular nunca volvería a estar tan determinada por el jazz, y el jazz nunca volvería a ser tan popular.

LAS *BIG BANDS*

Resulta tentador ver en el Palomar una nítida cesura en la historia de la música popular estadounidense, en la cual el nuevo estilo (lo *hot*) habría sustituido al antiguo (lo *sweet*) en un súbito seísmo de la sensibilidad. Pero mucho antes del éxito de Goodman una serie de directores blancos había experimentado con un estilo de la música de baile más popular, más orientado hacia el jazz, y su trabajo contribuyó a crear tanto el público como los intérpretes de las posteriores bandas de swing. Como hemos visto, los conjuntos de Whiteman, Goldkette y Pollack, entre otros, intentaron —y en buena medida consiguieron— hallar un punto a medio camino entre ambos estilos, el más puro e intenso (*hot*) y el más comercial y edulcorado (*sweet*). Y aunque estos directores de banda nunca aceptaron el jazz con el fervor de Ellington o de Henderson, crearon un conjunto de grabaciones musicalmente progresistas y

dieron nacimiento a la siguiente generación de grupos blancos de swing (como la Casa Loma Orchestra y los Dorsey Brothers), que ahondaría más profundamente en las corrientes *hot*.

La *Casa Loma Orchestra*, concretamente, tuvo un número reducido pero fiel de admiradores en los campus universitarios, lo cual prepararía el terreno al posterior éxito de Goodman. Uno de los conjuntos de Jean Goldkette, los Orange Blossoms, formados en Detroit en 1927, constituyeron un antecedente inmediato del conjunto de Goodman. El grupo se reconstituyó en 1929 a modo de cooperativa, un curioso modo de enfocar la organización de una banda, tanto entonces como hoy. Tomándose en serio la estructura democrática de la banda, los músicos se aprestaron a elegir un director, decidiéndose por Glen Gray, el imponente y carismático saxofonista contralto. Gray heredó una banda que ya se había orientado hacia el hot jazz, en buena medida bajo la inspiración de los arreglos de Gene Gifford, quien también tocaba el banjo en el grupo. En octubre de 1929 la banda emprendió su primera sesión de grabación bajo el nuevo nombre de Casa Loma Orchestra. El grupo se adentraba en gran variedad de estilos, pero sus arreglos más rápidos eran los que generaban el máximo entusiasmo. Galopando a unas doscientas cincuenta partes por minuto, piezas como «Casa Loma Stomp», «Black Jazz» y «Maniac’s Ball» ponían a prueba las piernas y la resistencia de los asistentes a las salas de baile como muy pocos conjuntos blancos. El tempo no era el único límite que la audaz banda se atrevía a desafiar. En una época en la que se limitaba a los solistas a exposiciones de ocho o dieciséis compases durante las grabaciones, la Casa Loma Orchestra no tenía problema, por ejemplo, en dejar al saxo barítono Clarence Hutchenrider embarcarse en un excitante solo de sesenta y ocho compases en «I Got Rhythm». Lo que más destacaba era el compacto sonido de grupo de la Casa Loma Orchestra. Aun en los tempos más rápidos, las secciones nunca titubeaban y siempre estaban perfectamente sincronizadas.

Todos estos elementos influirían en Goodman: los arreglos llenos de ritmo, el gran interés en los solos y el énfasis en la perfección de los pasajes de conjunto. Menos conocida que la relación con Fletcher Henderson, posiblemente la influencia de la Casa Loma Orchestra en Goodman —y por medio de éste en infinidad de bandas de swing— no fuese menos decisiva. Pero aún más elocuente resulta la capacidad de la Casa Loma para hacerse un público entre los estudiantes universitarios y los aficionados más jóvenes, que también presagió cuál sería la demografía del «fenómeno Goodman». Fijando un modelo que ha durado hasta el presente, en la era del swing los adolescentes y jóvenes adultos no sólo dictaban los gustos musicales del país, sino que lo hacían de un modo que sus padres a menudo eran incapaces de entender. Con sus rápidos tempos, sus extrovertidos solos y sus implacables síncopas, la Casa Loma Orchestra estaba creando una música no apta para pusilánimes. ¿Sería excesivo calificarla como una música rebelde? Cuando menos estaba siendo adoptada por una generación joven en busca de su propia

identidad y su propio modo de vida. En la era de la mercadotecnia en el mundo del espectáculo, las posibilidades de la música para simbolizar, fijar y comunicar un «estilo de vida» —otro importante concepto nuevo— pasó a ser uno de los atributos definitorios de cada nuevo estilo. Las grabaciones, los artistas, las bandas y las emisoras de radio tuvieron un papel cada vez más emblemático en la definición de cada nueva generación en contraste con la anterior. Este aspecto extramusical del jazz, que ya vislumbramos en la actitud de algunos músicos blancos de Chicago durante los años veinte, ahora se convirtió en un fenómeno cultural generalizado con la fiebre del swing de los años treinta. Esta ruptura entre los gustos musicales de jóvenes y mayores se iría ampliando gradualmente hasta llegar al enorme abismo que representaría veinte años después la llegada del rock and roll.

Los estilos más tradicionales de Nueva Orleans y Chicago también siguieron ejerciendo su influencia en numerosos conjuntos blancos durante la era del swing. La orquesta de Bob Crosby, formada con lo que quedaba del conjunto de Ben Pollack, ofrecía al público una atractiva versión en *big band* de los estilos anteriores. Crosby nunca halló mucho apoyo entre los críticos, pero sus bandas contaron con una excepcional serie de solistas como Eddie Miller, Irving Fazola, Billy Butterfly, Joe Sullivan, Muggsy Spanier, Yank Lawson, Jess Stacy y Bob Zurke, así como con los inspirados y en ocasiones poco convencionales arreglos de Bob Haggart. Los hermanos Dorsey también tendieron a ofrecer un sonido más tradicional durante este período: en su primera etapa persistía la influencia de Nueva Orleans (con toques de Chicago). Incluso después, tras su abrupta separación, el sonido más swing adoptado por ambos (aunque con más decisión por parte de Tommy, el menor) se vio habitualmente moderado por una fuerte dosis de baladas dulzonas, tonadas comerciales, piezas novedosas y, de vez en cuando, un regreso al compás binario de sus raíces musicales chicagüenses.

Nacidos y criados en una ciudad minera de Pennsylvania, Tommy y Jimmy Dorsey crecieron al margen de las principales corrientes de música popular que barrían las zonas urbanas de los Estados Unidos. Al igual que en el caso de los Teagarden o los Goodman, el de los Dorsey era un hogar musical, y la unidad familiar constituía el centro de las actividades musicales. El padre dirigía una banda local que realizaba desfiles y conciertos, y también daba clases de música. Cada miembro de la familia aprendió varios instrumentos, empezando por la corneta. Con el tiempo, Jimmy fue centrándose en el saxofón y el clarinete, y Tommy en el trombón. El aislamiento de los muchachos respecto a las demás corrientes del mundo del jazz dejó una huella perdurable: por una parte, ninguno de los dos hermanos profundizó como solista de jazz; por otra, el hincapié en la práctica en solitario y el entorno pedagógico de sus primeros pasos contribuyeron sin duda a desarrollar la consumada técnica de ambos.

Tras grabar por primera vez juntos bajo su propio nombre en 1928, los hermanos Dorsey pronto se hicieron habituales en los estudios, donde brillaban por su técnica y

su versatilidad. La calidad de estas primeras grabaciones es diversa, pero en los mejores casos se trata de interpretaciones de jazz de primera categoría —como cuando en 1933 resucitaron el emotivo arreglo de Bill Challis «Blue Room», escrito para Goldkette en los años veinte (aunque nunca grabado hasta entonces) y que años después aún sonaba como nuevo. En 1934 los hermanos Dorsey empezaron a tocar juntos en una banda de actuaciones en directo, pero las tensiones entre ambos estallaron sobre el escenario la primavera siguiente, cuando un discrepancia —al parecer sobre el tempo de una canción— llevó al voluble Tommy a abandonar el estrado. Permanecerían enfrentados durante más de una década, quedándose Jimmy con el liderazgo de la banda y formando Tommy su propio conjunto. Las oportunidades de ambos se incrementaron por separado; la banda de Tommy Dorsey obtuvo particular éxito en una serie de discos de excelentes ventas: «Marie» (1937), con sus novedosos intercambios vocales y una magnífica aportación solista de Bunny Berigan; «Song of India» (1937), una adaptación de Rimsky-Korsakov que, también con Berigan, inició una serie de versiones jazzísticas sobre composiciones clásicas; *Boogie Woogie* (1938), con su inteligente adaptación del estilo pianístico en boga al lenguaje de la *big band*; «Hawaiian War Chant» (1938), un eco del «Sing, Sing, Sing» de Goodman (que meses antes había causado sensación en el concierto del Carnegie Hall), con su exposición de sencillos *riff*s sobre una vibrante base de batería, y por último «I'll Never Smile Again» (1940), que contaba con la sutil voz del joven Frank Sinatra. En 1939, en la cúspide de la era del swing, las credenciales jazzísticas del grupo se vieron reforzadas por la incorporación de Sy Oliver, cuyos arreglos habían sido tan influyentes en la creación del sonido de Lunceford. Como ocurrió con la inyección de *swing* aportada por Henderson a la banda de Goodman, Oliver ayudó al grupo de Dorsey a convertirse en un conjunto más vivo y con un *swing* más potente. En los años siguientes, arreglos de Oliver como «Stomp It Off», «Yes, Indeed!», «Swing High», «Well, Get It!» y «Opus One» dieron un estilo más exuberante e insistente a la orquesta de Dorsey.

El competidor más directo de Goodman durante los últimos años de la década fue Artie Shaw, un virtuoso del clarinete cuyo aspecto de estrella de cine e instinto publicitario creaban interés y controversia a partes iguales. En una hábil maniobra de relaciones públicas, Shaw adoptó el título de «rey del clarinete» en un claro desafío al apelativo de Goodman de «rey del swing». Hasta el día de hoy ha seguido vivo entre los amantes del swing el debate sobre el respectivo mérito de Goodman y Shaw, siendo los defensores de uno acres detractores del otro y viceversa. Esta polémica no puede ser más estéril. Ambos clarinetistas alcanzaron el máximo nivel: de hecho, ningún clarinetista posterior ha logrado igualarles ni despertar tanta pasión entre los oyentes. El reservado Goodman era un maestro del fraseo *hot*, un estilista del swing con técnica de concertista clásico. Carismático y camaleónico tanto en su música como en su personalidad, Shaw tenía una visión melódica más fluida y menos sincopada. Sus líneas improvisatorias estaban revestidas de una suprema elegancia

que sumergía las turbulencias emocionales y que hacía que los pasajes técnicamente más complejos pareciesen un juego de niños. Si comparamos las dos figuras, ambas representan una combinación desconcertante: uno ocultaba su personalidad glacial bajo el estilo musical más *hot*, mientras que el otro manifestaba un temperamento de sangre caliente combinado con un enfoque frío del instrumento. Elegir entre los dos es como discutir sobre las bondades relativas del hielo y el fuego. Ambas fuerzas merecen consideración y, como dice el poeta, bastarán.

El característico aroma de las relaciones públicas impregnaba la música de Shaw, y no sólo ésta. Las vicisitudes de los ocho matrimonios del director de orquesta (incluidos sus períodos conyugales con Ava Gardner y Lana Turner), unidas a su comportamiento imprevisible, hicieron de él un constante objeto de habladuría y especulación. Incluso cuando Shaw decidió decir adiós a la era del swing y retirarse de la actividad pública —como hizo con gran elegancia a finales de 1939—, su petición de intimidad sólo logró aumentar el interés del público. Incapaz de negar un bis a su público, Shaw volvió a los estudios de grabación en cuestión de semanas después de pasar el ínterin en México tocando informalmente con músicos locales y trabajando un nuevo repertorio de temas latinos. Esta estancia en México llevó a Shaw a grabar «Frenesí», uno de los éxitos más memorables del clarinetista. La ruptura de sus sucesivas bandas se convertiría en algo tan habitual para Shaw como sus rupturas matrimoniales: los despidos precipitados acabaron con las ediciones de 1941 y 1942 de la orquesta de Shaw. Hasta su «retirada definitiva» de 1954 fue temporal: Shaw resucitó su orquesta treinta años más tarde, aunque sólo como director y ya no como clarinetista. Consumido demasiado rápidamente por su fulgurante ascensión, Shaw no pudo igualar la resistencia de Goodman. Pero lo mejor de su obra —éxitos populares como «Begin the Beguine», grandilocuentes incursiones jazzísticas como su *Concerto for Clarinet*, baladas ejemplares como «Stardust» y «Deep Purple» y grabaciones en combo como «Special Delivery Stomp» y «Summit Ridge Drive», con los Gramercy Five— figura entre el jazz más sobresaliente de la época. Y, al igual que Goodman, Shaw desempeñó un papel crucial a la hora de derribar las absurdas barreras raciales que anquilosaban el mundo del jazz. Su contratación de Billie Holiday en 1938 y Roy Eldridge en 1944 dio mayor proyección social a dos de los artistas de jazz afroamericanos más destacados de su tiempo.

Roy Eldridge destaca como uno de los enigmas de la era del swing. Reconocido por muchos de sus colegas como el mayor trompetista de su generación, Eldridge nunca gozó de gran éxito económico como líder ni fue capaz de permanecer mucho tiempo como solista estelar en una de las grandes bandas. Su relación con Fletcher Henderson a mediados de los años treinta duró sólo unos meses. A continuación dirigió un octeto junto con su hermano mayor, el saxofonista Joe Eldridge, grupo que, pese a dar lugar a una serie de grabaciones clásicas —en «After You’ve Gone», «Wabash Stomp» y «Heckler’s Hop» oímos algunos de los mejores solos de trompeta

de finales de los años treinta—, generó escasas ventas. Hubo un momento en que la fortuna de Eldridge decayó tanto que hubo de estudiar para convertirse en técnico de radio, a pesar de que su dominio de la trompeta de jazz era insuperable.

Finalmente Eldridge volvió a los escenarios en 1938 con un grupo de diez músicos. Esta banda tampoco tardó en disolverse, pero la destreza de Eldridge como solista le permitió seguir trabajando. En su grabación de 1940 «I Can't Believe That You're in Love With Me» hallamos al trompetista tocando en los Chocolate Dandies al lado de Benny Carter y Coleman Hawkins, y aportando uno de sus mejores solos. Con su colaboración en la banda de Gene Krupa en 1941-1943 y la de Artie Shaw en 1944-1945, Eldridge contribuyó a romper las barreras raciales en el mundo del jazz. Eldridge nunca se acercó tanto al éxito como cuando tocó para Krupa «Rockin' Chair» y «Let Me Off Uptown». Después de abandonar la banda de Shaw, Eldridge trató de organizar su propia *big band*, pero al poco tiempo regresó al mundo de los pequeños combos de jazz, donde siguió ejerciendo como líder o aportando su talento a algunas de las luminarias del jazz.

Los genealogistas del jazz a menudo citan a Eldridge como una figura de enlace cuya obra representa un punto a medio camino entre los estilos de Armstrong y Gillespie. Esta condición de músico «de transición» posiblemente tuviese más efectos negativos que positivos para Eldridge, quien pronto quedaría perdido entre la confusa maraña de estilos y gustos cambiantes. La declarada modernidad de su estilo tendió a ser eclipsada por el ascenso de Gillespie. Aunque no les separaban ni siete años de edad, Eldridge no tardó en ser considerado un representante de la vieja generación de veteranos de la era del swing a la que Gillespie y los demás músicos del bebop trataban de suplantar. Lo cierto es que Eldridge participó en algunas de las primeras sesiones de bop en el Minton's Playhouse, y de haberlo deseado podría haberse adaptado al nuevo estilo (sus grabaciones con Verve a mediados de los cincuenta revelan claramente que el viejo trompetista era capaz de afrontar dificultades aún mayores). Pero su inclinación personal le mantuvo en el campo del swing: su obra tardía se caracteriza por actuaciones y grabaciones realizadas con algunos de los mejores solistas de la época de preguerra, como Benny Carter, Coleman Hawkins, Art Tatum y Johnny Hodges.

A pesar de la creciente popularidad de las *big band*s rivales, Goodman se tomó con calma los diversos desafíos a su preeminencia. Su banda no sólo obtuvo el primer puesto en la encuesta realizada en 1936 entre los lectores del *Down Beat*, sino que su victoria fue aplastante, recibiendo casi el triple de votos que su competidor más cercano. Otros directores de banda se habrían confiado ante estos honores, pero no Goodman. Siempre en busca de nuevos talentos, hizo que la banda siempre tuviera un sonido fresco gracias a un constante flujo de nuevas incorporaciones. La llegada de Ziggy Elman, a finales de 1936, y la de Harry James, cuatro meses más tarde, proporcionó a Goodman dos trompetistas de primera clase, que además de grandes solistas eran también excelentes músicos de sección. La descaradamente comercial

obra posterior de James («Ciribiribin», «Flight of the Bumblebee», «Carnival of Venice») ha desviado la atención de su excepcional talento como trompetista de jazz. Su estilo enérgico y desenvuelto, excepcional gracias a su registro y a su energía como intérprete, puede apreciarse en grabaciones como «Peckin'», «Roll 'Em» y «Sugar Foot Stomp», que datan de septiembre de ese añoy revelan —especialmente en el último caso— su inspiración en Oliver y Armstrong. Vido Musso, un recio saxo tenor al estilo de Hawkins, se unió a la banda ese mismo año, ofreciendo apasionados solos en piezas como «Jam Session» (que también incluye uno de los mejores solos de Elman de este período) y «I Want to Be Happy». Pero contar con grandes talentos siempre tenía un precio. Cada uno de estos músicos terminó por formar su propia banda (como ya había hecho Berigan y no tardaría en hacer Krupa, aprovechando la tremenda popularidad obtenida durante su etapa con Goodman. A diferencia de la banda de Ellington, que conservaría a sus principales músicos durante décadas, el conjunto de Goodman hubo de recomponerse constantemente, y constituye todo un mérito de su director haber hallado casi invariablemente el mejor sustituto para cada estrella que se marchaba.

El siguiente gran descubrimiento de Goodman, Lionel Hampton, se encontró en la inusual situación de no sustituir a nadie. Su principal instrumento, el vibráfono, no sólo era nuevo en la banda de Goodman, sino que era relativamente desconocido en el mundo del jazz en general. Hampton fue en buena medida el máximo responsable de la conversión de una simple novedad sonora (un xilófono de láminas metálicas con un mecanismo de *vibrato*) en todo un instrumento de jazz. Adrian Rollini ya había tocado anteriormente este instrumento, y Red Norvo había experimentado con él —si bien en privado— en una fecha tan temprana como 1928, pero el trabajo de Hampton en el grupo de Goodman dio al vibráfono un nuevo nivel de legitimidad. Naturalmente tuvieron mucho que ver en ello la energía, la inventiva, el entusiasmo y el sentido del *swing* de Hampton. El suyo era un estilo construido sobre la abundancia: largas líneas de un extremo al otro del instrumento, vertiginosas series de semicorcheas, ornamentaciones barrocas, etc., todo ello acompañado por los propios gruñidos y tarareos del instrumentista. Pocas figuras de la era anterior al bop, con la clara excepción de Tatum (con quien el propio vibrafonista llegaría a competir en una sesión repleta de excesos musicales), podían concentrar más notas que Hampton en un solo de dieciséis compases. En la pugna entre forma y contenido, este último siempre vencía cuando esta figura decisiva ocupaba el escenario.

Durante sus años de aprendizaje en Los Ángeles, Hampton adoptó diversas personalidades escénicas antes de convertirse en el vibrafonista por antonomasia: en su primera sesión de grabación, de 1924, tocó la batería, y en los siguientes años probó a tocar el piano («Jelly Roll Morton me había dado algunas lecciones, y yo había escuchado todos los discos de Earl Hines») y a cantar («Yo imitaba a Louis Armstrong […]. Las noches de invierno solía salir sin abrigo, para coger una laringitis y así sonar como Louis»). El propio Armstrong intervino para conducir a

Hampton hacia el instrumento que le daría la fama. En 1930, durante una sesión de Armstrong que tenía lugar en los estudios de la NBC en Los Ángeles, el trompetista sugirió a Hampton que probara un extraño instrumento de percusión que se encontraba en un rincón de la habitación. Inventado sólo unos pocos años antes por la compañía Deagan, el vibráfono fue el resultado de la inspirada decisión de incorporar unos ventiladores eléctricos a los tubos resonadores situados bajo las láminas metálicas del instrumento, lo cual creaba un moderno efecto de *vibrato* (moderno al menos en aquellos tiempos del sonido acústico). «Sólo se había usado de vez en cuando para dar las notas que anunciaban los intermedios en los programas de radio», explica Hampton[102]. Este encuentro casual con el instrumento significó toda una nueva carrera para Hampton, pero su gran oportunidad llegó cuando Goodman, que visitaba Los Ángeles en agosto de 1936, acudió a escuchar a la banda de Hampton en el Paradise Nightclub. Impresionado por el espectáculo que estaba presenciando, Goodman sacó su clarinete y tocó con la banda hasta el amanecer. Goodman volvió la noche siguiente, pero esta vez acompañado de Teddy Wilson y Gene Krupa. Este póker de talentos no tardaría en ser conocido como el Benny Goodman Quartet. En noviembre, Hampton se unió a Goodman a tiempo completo, primero como miembro del combo del clarinetista, y después rompiendo la barrera racial en su *big band* en marzo de 1938, cuando Hampton ocupó la batería tras la partida de Krupa. La relación de Hampton con Goodman duraría hasta 1940, año en que aquél —como tantos otros descubrimientos del líder— pasó a dirigir su propia banda.

El concierto que Goodman ofreció en el Carnegie Hall en 1938 sigue constituyendo la cima del período de formación del clarinetista. Contando con la mayoría de sus primeros «hallazgos» (Krupa, Wilson, Hampton, James, Stacy, Elman), Goodman estaba en disposición de dar lo mejor de sí mismo en esta actuación, que había sido ampliamente publicitada. Por si esto no fuera suficiente, muchos de los principales músicos de las bandas de Ellington y Basie también aparecieron durante este maratoniano concierto. El héroe inesperado de la velada fue Stacy, quien ofreció un lúcido solo de piano al final de «Sing, Sing, Sing». Pero el significado cultural de este concierto iba mucho más allá de cualquier consideración puramente musical. Verdadero hito musical, el concierto del Carnegie Hall representó la mayoría de edad del jazz, música que no fue ya aceptada sino casi venerada bajo los auspicios de este simbólico templo de la música norteamericana. Ello representó una experiencia nueva, tanto para los aficionados como para los propios intérpretes. «¿Cuánto tiempo quieres para el intermedio?», le preguntaron a Goodman antes de la interpretación. «Ni idea», contestó, «¿cuánto tiempo tiene Toscanini?».

Pero no menos importante fue cómo este concierto marcó el nacimiento de una nueva fascinación por el jazz como fenómeno «histórico». El programa de aquella noche presentaba deliberadamente la evolución cronológica del jazz, remontándose a la era del ragtime y rindiendo homenaje a Beiderbecke y Armstrong además de presentar una selección de éxitos del swing. Ese mismo año Hammond desarrollaría

esta perspectiva en su primer concierto *Spirituals to Swing*, albergado también por el Carnegie Hall. Durante los años siguientes, esta nueva perspectiva histórica revitalizaría el mundo del jazz, como demuestran la proliferación de escritos e investigaciones sobre el jazz, el renacimiento de los estilos de Nueva Orleans y Chicago y, sobre todo, la nueva actitud de músicos y aficionados, centrada en distinguir tendencias progresivas y regresivas entre la multitud de bandas y solistas que conformaban el mundo del jazz, una interpretación cuasidarwiniana de los estilos improvisatorios.

Dada esta fascinación por el pasado, pocos podían esperar las audaces maniobras que Goodman llevaría a cabo en los meses siguientes al concierto del Carnegie Hall. Claro que quizá Goodman estuviese demasiado absorbido por la «nueva» visión del jazz como una serie de concepciones cada vez más modernas. En cualquier caso, Goodman iniciaba ahora su fase experimental, caracterizada por la presencia de un nuevo tipo de talentos en la banda (Charlie Christian, Mel Powell, Eddie Sauter), una fase que culminaría algunos años después con el sorprendente aunque breve intento de Goodman de transformar su grupo en un conjunto de bebop. Durante este mismo período, Goodman realizó importantes incursiones en la música clásica contemporánea, iniciadas por su decisión de encargar a Bela Bartók «Contrastes» en 1940. Una de las paradojas de la historia del jazz es que, pese a todos sus intentos de estar en la vanguardia musical, Goodman (como Eldridge) no logró desprenderse de la etiqueta de tradicionalista, de líder del antiguo régimen jazzístico que fue derrocado por los «auténticos» modernos, capitaneados por Parker y Gillespie.

Pero la *big band* de Goodman desafía esta fácil catalogación durante la etapa de Sauter y Powell. Si había un conjunto de jazz moderno era éste, aunque blandiese un tipo de modernidad jazzística diferente de la que estaban creando los músicos del bebop. Predominaban en él las influencias de la música clásica, entremezcladas con el espíritu del swing en la tradición de Henderson, Mundy y Murphy. De forma elocuente, Mel Powell, el principal pianista de Goodman de este período, abandonaría el jazz para seguir una carrera como compositor académico, estudiando con Paul Hindemith, dando clases en Yale y recibiendo el premio Pulitzer. Las piezas que escribió para la banda de Goodman («The Earl», «Mission to Moscow») reflejan su gran instinto compositivo, si bien resulta aún más sugerente su aportación como pianista. Con una técnica consumada, una gran audacia armónica y una inventiva infinita, Powell podría haberse convertido en uno de los mejores pianistas de su generación; sin embargo, sólo unas cuantas grabaciones dan testimonio de su brillantez. Sauter, por el contrario, nunca dio el salto a la composición clásica, aunque bien podría haberlo hecho. Sus ambiciosos arreglos para Goodman están llenos de actividad hasta los topes: su «concierto» para Cootie Williams, grabado por Goodman en 1940 como «Superman», es un buen ejemplo. Aunque menos conocida que el «Concerto for Cootie» de Duke Ellington, la pieza que Sauter escribió para el trompetista constituye un trabajo no menos impresionante, con sus inspirados

cambios de tonalidad, atmósfera, tempo y textura. Años más tarde, las oportunidades comerciales tendieron a distraer a Sauter, pero lo mejor de su obra (como su escritura para cuerda en el proyecto *Focus* emprendido por Stan Getz en 1961) confirma que, con todas sus peculiaridades, su personal concepción del jazz moderno podía resultar impresionante.

Resulta innegable que Sauter y Powell, pese a sus logros, representan el rumbo que *no* tomó el jazz moderno, la vía que éste se negó rotundamente a emprender. Por el contrario, el guitarrista Charlie Christian, el otro músico progresista promovido por Goodman durante este período, se revelaría un pionero e instigador del estilo que definiría la modernidad: el bebop. No se trataba de una modernidad con resonancias de Bartók y Hindemith, sino de un estilo impulsado por potentes líneas monofónicas impregnadas de cromatismo y ejecutadas a una velocidad vertiginosa. La trayectoria de Christian a este respecto resulta tanto más extraordinaria si tenemos en cuenta que realizó sus principales grabaciones en un período de menos de dos años, y en un momento en que el jazz moderno se hallaba aún en estado embrionario y la mayoría de los oyentes sólo contaban con un vaguísimo contexto en el cual ubicar el genio de este pionero de la guitarra eléctrica.

Para muchos de sus contemporáneos, Christian debió de representar más una curiosa novedad que un precursor del jazz futuro. Para aquella generación la electricidad era un simple elemento práctico, relacionado con las farolas y los pararrayos, pero no con la interpretación musical. Como en el caso de Hampton y el vibráfono, puede que Christian no inventara el instrumento, pero destacó como uno de sus pioneros, jugando con el sonido amplificado en una época en que este tipo de tentativas tenían un notable carácter experimental. Pero la propugnación de la guitarra eléctrica sólo representa una mínima parte de la aportación de Christian al jazz. Su audacia para los saltos interválicos, sus vivaces tresillos, sus semicorcheas llenas de ritmo y su instinto para lanzarse sobre las alteraciones cromáticas más altas de cada armonía —obteniendo así la máxima emoción de estas notas disminuidas o aumentadas— habrían sido armas suficientes para hacer de Christian un maestro de cualquier instrumento. Su influencia en los guitarristas posteriores es insoslayable. Si escuchamos el reducido número de grabaciones que dejó («Seven Come Eleven», «Flying Home», «Breakfast Feud», así como las grabaciones no oficiales de sus sesiones con la primera generación del bop), oiremos un material melódico que sería imitado por gran cantidad de guitarristas posteriores, que a menudo copiarían del él frases enteras como si estos discos de 78 r.p.m. fuesen todo un canon en el mundo de las seis cuerdas. El primer gran intérprete de la guitarra eléctrica, Charlie Christian, también fue el más influyente.

Nacido en Dallas y criado en la zona más pobre de Oklahoma City, Christian contrastaba hondamente con los restantes músicos modernos (Powell y Sauter, Bartók y Copland) que tuvieron relación con Goodman. Lacónico, reservado y en buena medida autodidacta (el novelista Ralph Ellison, que creció junto al guitarrista, lo

recordaba construyendo rústicos instrumentos de cuerda con cajas de puros habanos), el esbelto Christian habría pasado desapercibido de no haber poseído un talento estelar. «Es un palurdo increíble», se dice que fue la primera reacción de Goodman ante el guitarrista. John Hammond, que había oído hablar de Christian a la pianista Mary Lou Williams, se apresuró a acudir a Oklahoma City, donde lo encontró tocando en el Ritz Cafe por siete dólares y medio a la semana. Intermediario incansable, Hammond lo organizó todo para que Christian fuese a California en agosto de 1939 para conocer a Goodman. La resistencia inicial del clarinetista dio paso a una embelesada admiración tras casi una hora de improvisación en común sobre «Rose Room». «*No era la figura más impresionante del mundo*», recordaba Goodman unos cuarenta años después. «Pero caramba, cuando se sentaba a tocar la guitarra era algo especial […]. Estaba muy adelantado a su tiempo: daba gusto escucharle»[103]. Goodman le enroló de inmediato en su pequeño combo, convertido ahora en sexteto. En pocas semanas, Christian grabó algunos de sus solos más influyentes y tocó con Goodman en el Carnegie Hall. Los aficionados al jazz no tardaron en tomar nota de Christian, nombrándolo mejor guitarrista del año la encuesta de *Down Beat* de 1939, honor que volvería a recibir en 1940 y 1941. Pero para entonces su carrera, que apenas acababa de comenzar, estaba a punto de terminar.

En la primavera de 1940 se le diagnosticó una tuberculosis. Aunque le habían recomendado que redujera su actividad, a Christian le costaba dejar pasar el número cada vez mayor de oportunidades artísticas que tenía a su disposición. Además de su trabajo en el combo de Goodman, también comenzó a tocar con la *big band*, y a menudo asistía a las *jam sessions* que se celebraban en el Minton’s Playhouse, un local de Harlem en el que el estilo bebop estaba siendo creado por un grupo de músicos de vanguardia. Pero estas largas horas de actividad (con sesiones que a menudo se prolongaban hasta las cuatro de la madrugada), unidas a los excesos, hicieron que se agravase la salud del guitarrista. En julio de 1941 Christian ingresó en el Seaview Sanitarium de Staten Island, su salud siguió siendo precaria. El 3 de marzo de 1942 murió de neumonía.

Dentro de la banda de Goodman, Christian formó parte de una potente sección rítmica. Con el pianista Mel Powell, el bajista John Simmons y Dave Tough o Sid Catlett a la batería, el grupo de Goodman de 1941 fue la unidad rítmicamente más atrayente jamás liderada por el clarinetista. «Nunca ha habido una sección rítmica igual en una banda de blancos», afirmaría John Hammond. «Sin ninguna duda, fue la mejor que tuvo Benny en su vida»[104]. La estancia de Catlett con el grupo duró sólo unos meses, pero un puñado de sesiones de estudio y grabaciones en vivo dan testimonio de su repercusión en éste. «Big Sid», como se le conocía afectuosamente, representaba todo un contraste con el estilo de Krupa que antaño había definido el sonido de Goodman. Respaldando siempre al grupo, potente sin ser dominante, firme como una roca a la hora de mantener el tempo, poco dado a los solos pero sumamente

melódico cuando lo hacía, Catlett era un músico entre los músicos, evitando siempre el protagonismo en favor del duro trabajo en apoyo de la banda. Además, su versatilidad era asombrosa. Durante sus décadas de carrera musical realizó conciertos con Louis Armstrong, Sidney Bechet, Fletcher Henderson, Duke Ellington, Benny Goodman, Dizzy Gillespie y Charlie Parker, toda una historia del ritmo englobada en siete grandes nombres.

Todos estos fueron frutos tardíos de la era del swing. El 1 de agosto de 1942, la grabación de música de jazz se vio interrumpida como consecuencia de un enfrentamiento entre James Petrillo, presidente de la Federación Americana de Músicos, y la industria musical. Petrillo insistía en que el gremio de los músicos debía verse compensado económicamente por la creciente sustitución de las actuaciones en directo por música grabada —ya se tratase de las radios, las gramolas o los tocadiscos—. Decca no llegó a un acuerdo con Petrillo hasta septiembre de 1943, y Columbia y Victor tardaron un año más en capitular. Pero ya antes el gobierno de los Estados Unidos, con el fin de ahorrar materias primas para la economía de guerra, había impuesto una reducción del 30% en la producción discográfica. La guerra tuvo otras muchas repercusiones en las *big band*s: muchos músicos fueron llamados a filas, se hizo casi imposible encontrar instrumentos de viento-madera, metal o percusión, y el racionamiento de la gasolina hizo difíciles, cuando no imposibles, las giras de las bandas. La suma de estos efectos contribuyó más a poner punto final a la era del swing que la tan citada arremetida del bebop.

Pero la música swing también contribuyó a su propia desaparición. Hacia 1942, el sonido cada vez más previsible del swing (con la excepción de unas pocas bandas que mantenían cierta originalidad) indicaba que este estilo se encontraba al borde del agotamiento como fuerza dominante en la música popular. Desde esta perspectiva, el rápido ascenso de Glenn Miller durante estos años sirvió de broche final para una época. Con Miller la *big band* completó el ciclo, regresando al espíritu del período anterior a Goodman. Recurriendo a melodías pegadizas, arreglos escritos con gran oficio (aunque sin gran ambición) y sencillos ritmos de baile, Miller creó una música que sólo conservaba una relación periférica con la tradición del jazz. Los solos *hot* y los solistas expresivos, tan importantes en Ellington, Goodman o Basie, nunca desempeñaron un papel decisivo en el estilo de Miller. El frecuente empleo por parte de Miller de temas basados en *riffs* sincopados, como Tuxedo Junction, Pennsylvania 6-5000 e In the Mood, era su única deuda importante con la era del swing. E incluso estos *riff*s eran siempre los más fáciles, y las síncopas las más estereotipadas. Más que mirar atrás, Miller sobre todo se adelantó a la música popular de la época de posguerra, con su atmósfera más dulce y menos vertiginosa y su separación cada vez mayor de las raíces afroamericanas que habían inspirado a Goodman y a tantos de sus contemporáneos. Pasaría una década antes de que la llegada del rock and roll recreara el fenómeno surgido en el Palomar Ballroom al explotar la energía más apasionada del rhythm and blues negro y llevarla a un público

masivo. En el ínterin imperaría el espíritu de la música popular de Miller y sus sucesores.

Entre la primavera de 1939 y septiembre de 1942, momento en que Miller se incorporó a las fuerzas aéreas de los Estados Unidos, ninguna banda cautivaba la imaginación del público como la suya. Su enorme éxito de 1939 «Moonlight Serenade» demostraba hasta qué punto Miller estaba dispuesto a acercarse al estilo de las bandas *sweet*. Pero la virtud más singular de la música de Miller era su instinto infalible para las líneas melódicas memorables. Evocando la *Sonata Claro de Luna* de Beethoven y adelantándose a innumerables piezas instrumentales posteriores (como «Ebb Tide» y «Theme from "A Summer Place"»), esta distintiva pieza de Miller constituía el ejemplo por excelencia de su talento para aminorar los excesos del swing y regresar al sencillo arte de la composición de canciones. Los temas simples, pegadizos y sin pretensiones, con más interés en la novedad que en la originalidad, permitirían a Miller crear una serie de grabaciones de éxito como «Chattanooga Choo Choo», «Pennsylvania 6-5000», «In the Mood», «I've Got a Gal in Kalamazoo», «At Last», «Tuxedo Junction» y «A String of Pearls», entre otras. El éxito de Miller se veía sustentando por una variedad de texturas instrumentales que había venido perfeccionado durante años, especialmente un aterciopelado sonido de metal que recurría al frecuente empleo de sordinas en sus extensas secciones de trompetas y trombones, así como una sonora sección de lengüeta, con un uso particularmente efectivo del clarinete, a menudo con un papel destacado.

Aunque los amantes del jazz lamentan a menudo la popularidad de Miller, que para su disgusto se ha revelado extraordinariamente longeva, su obra no se puede desechar tan fácilmente si la consideramos en sus propios términos. Como artista de jazz, Miller fue un talento menor, pero como experto en la música popular alcanzó las cotas más altas. Y de todos los líderes de *big band*s, Miller posiblemente fuese el mejor preparado en cuanto a temperamento y estilo para satisfacer la demanda y los gustos musicales de la Norteamérica de posguerra. Pero el destino no le reservó este privilegio. Meses después de incorporarse a la fuerza aérea, la carrera de Miller quedó interrumpida para siempre cuando su avión desapareció sin dejar rastro cuando sobrevolaba el Canal de la Mancha. El hecho de que no se pudiesen hallar restos mortales o fragmentos del avión hizo circular toda suerte de rumores sobre la desaparición de Miller, un final que seguiría dando que hablar décadas después.

Goodman, por su parte, siguió llevando adelante su compromiso con la modernidad en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. Y aunque anteriormente había realizado algunos comentarios burlones sobre el bebop, ahora decidió incorporar a su propia música muchos de los elementos del nuevo estilo. Pero los instintos de Goodman no le permitían abrazar el bop incondicionalmente. En lugar de ello reunió en torno a sí a algunos de los músicos jóvenes más inclinados hacia lo tradicional, como los saxofonistas Stan Getz y Wardell Gray, los pianistas Jimmy Rowles y Mary Lou Williams y el clarinetista Stan Hasselgard. El interés de

Goodman en competir con el progresismo musical de Woody Herman y Stan Kenton se reveló transitorio. Para cuando cumplió los cuarenta años, en 1949, Goodman había perdido el interés en seguir las tendencias de la siguiente generación. En sus bandas posteriores Goodman mantuvo una estricta lealtad al estilo de la era del swing, que se vio complementada por su carrera paralela en la música clásica. A excepción de una gira por la Unión Soviética auspiciada en 1962 por el Departamento de Estado, Goodman rara vez apareció bajo los focos durante las tres últimas décadas de su vida. No tuvo una banda regular durante este período, prefiriendo contratar músicos *ad hoc* para breves giras de una o dos semanas o acontecimientos especiales. Pero Goodman nunca abandonó su perfeccionismo y su compromiso con la excelencia musical. Ya anciano, seguía practicando escalas todas las mañanas antes de desayunar, esforzándose por mejorar pese a ser ya septuagenario. El 13 de junio de 1986, Benny Goodman se hallaba practicando una pieza de Mozart cuando sufrió un fatídico ataque al corazón.

EL JAZZ DE KANSAS CITY

Las grabaciones de jazz realizadas en los años veinte y principios de los treinta aportan al oyente moderno pocas indicaciones acerca de la rápida difusión geográfica de esta música durante aquellas décadas de formación. Las historias nos hablan de Nueva Orleans, Chicago, Nueva York y poco más. Pero no hubo ciudad importante de los Estados Unidos que no se viese afectada por este nuevo paradigma de la música vernácula norteamericana. Reconstruir la historia completa de esta transformación sería una labor hercúlea y quizá imposible. Nuestras fuerzas son demasiado pequeñas para un objeto tan grande. Así las cosas, una serie de retales de información (obtenidos a partir de testimonios de segunda mano, anécdotas, recortes de periódicos, historias orales y, lamentablemente, pocas grabaciones) presentan sólo un esquemático esbozo —arbitrario e incompleto— de lo que fue la amplia difusión de este movimiento.

La casual intervención de diversas compañías discográficas salvó a algunas de estas bandas del olvido total. Menos aún fueron los conjuntos que llegaron a alcanzar una reputación a nivel nacional. Uno de ellos fue los McKinney’s Cotton Pickers. Formada en Ohio, tras lo cual pasó una larga temporada en Detroit, esta banda fue muy admirada por las sólidas grabaciones en las que contó con los arreglos de Don Redman. Esta notoriedad, sin embargo, era más la excepción que la regla. Ubicados

en Miami, los Alonzo Ross's De Luxe Syncopators causaron pocas convulsiones en el mundo del jazz, pero los ocho discos que grabaron para el sello Victor durante una gira por el Medio Oeste, hoy prácticamente olvidados, nos muestran a una banda elegante y rítmica que en su época (1927) habría destacado incluso en los grandes centros del jazz. La historia del jazz en Carolina es poco conocida, siquiera entre quienes rastrean en el jazz menos conocido, y sin embargo nos han llegado grabaciones aisladas de varias bandas: la Dixie Orchestra de Dave Taylor, los Dixie Serenaders de Jimmy Gunn, los Carolina Cotton Pickers y la Bob Pope Orchestra, esta última con más de tres docenas de discos que indican su premonitoria concepción del swing en 4/4. En Los Ángeles, la obra de estudio de las bandas locales lideradas por Sonny Clay, Curtis Mosby, Paul Howard y Les Hite da testimonio de la rápida expansión del estilo de Nueva Orleans por la costa oeste. Un gran número de bandas de St. Louis también realizó grabaciones, como los Jazz-O-Maniacs del trompetista Charlie Creath (que dejaron doce discos influidos por el blues a mediados de los años veinte), los Missourians y la Jeter-Pillars Club Plantation Orchestra. La tradición trompetística era especialmente viva en St. Louis, contando además de Creath con Oliver Cobb, Dewey Jackson y Harold Baker (y años después con Miles Davis y Clark Terry). En Memphis tocaba Blue Steele and His Orchestra; en Milwaukee nos encontramos con Grant Moore, además de las informaciones que nos llegan sobre Eli Rice, que nunca llegó a grabar; en Cincinnati destacó la banda de Zack Whyte; en Omaha las de Red Perkins y Nat Towles. Ninguna ciudad importante del país careció de orquestas de baile, y las ciudades de menor tamaño contaban con las numerosas bandas que realizaban giras.

Y desde luego que realizaban giras, casi hasta el punto de vivir en la carretera. Las biografías y los recuerdos de la época están repletos de descripciones de unos músicos nómadas que realizaban actuaciones de una sola noche, cosechando triunfos efímeros y fracasos estrepitosos en ciudades lejanas, y giras desastrosas que terminaban cuando los músicos se quedaban sin dinero y debían trabajar sencillamente para pagarse el regreso a casa. La aparición de medios de transporte asequibles posibilitó estas giras, en tanto que la economía de la Depresión las hacía necesarias. Cuando las infraestructuras viarias unieron las ciudades y pueblos de los Estados Unidos, las bandas de jazz itinerantes, equivalente moderno de los juglares de antaño, aprovecharon las oportunidades que les brindaba esta nueva situación. No era raro para estos héroes de la carretera tener que recorrer cientos o incluso miles de kilómetros de concierto en concierto. La institucionalización de este afán viajero dio lugar al término «bandas territoriales», que hacía referencia al abandono de los límites de la ciudad en busca de tierras lejanas por parte de estas orquestas de baile sobre ruedas.

El suroeste del país demostró ser un área especialmente fértil para las bandas territoriales. Texas, con su extensa geografía y su población relativamente numerosa, ofrecía las mejores oportunidades, con excelentes mercados para la música de baile

como Dallas y Fort Worth, Houston, San Antonio, El Paso, Austin, Amarillo y otras ciudades. Con un público local tan abundante, las bandas de Texas evolucionaron en buena medida en un relativo aislamiento respecto a influencias exteriores. El circuito escénico negro, que llevaba espectáculos musicales afroamericanos de máxima calidad a muchas otras ciudades, no llegó a Texas hasta mediados de los años veinte. Y las repercusiones de la diáspora de Nueva Orleans, tan decisivas en otras partes del país, fueron menos perceptibles en esta región. Por el contrario, el sonido del blues fue dominante en Texas. El llamado «piano de Texas», con su evocación de los estilos honky-tonk y boogie-woogie, se inspiraba profundamente en el blues, como en él se inspiró una legión de guitarristas y cantantes de Texas. Y con el ascenso de orquestas de baile más grandes, esta predilección por el blues volvió a ponerse de manifiesto. Gradualmente, la influencia de Redman y los arreglistas del noreste también fue percibida e incorporada a este estilo tan arraigado, siendo especialmente clara en la obra de Alphonso Trent, que fue en su momento uno de los mejores líderes de bandas de jazz tejanos. Pero la mayoría de los conjuntos preferían un estilo más informal en el que los arreglos estaban «en la cabeza», al tratarse de partes sencillas y fáciles de memorizar. Muchos de estos elementos terminarían por incorporarse al estilo desarrollado en Kansas City en los años veinte y treinta. No hay que ir muy lejos para hallar la razón de esta convergencia de estilos: muchas de las bandas de Texas (conjuntos prácticamente olvidados como la Troy Floyd Orchestra, los Deluxe Melody Boys, los Happy Black Aces o Terrence T. Holder and His Clouds of Joy) fueron academias itinerantes para los músicos que más tarde se desplazarían a Kansas City.

Fue también la necesidad económica lo que llevó a muchos de estos músicos a Kansas City. Esta ciudad de miras abiertas, que contaba con un ayuntamiento tolerante —aunque corrupto— controlado por el dirigente político Tom Pendergast, representaba un entorno acogedor para la mayoría de los vicios sociales. Y como demuestran las historias respectivas de Nueva Orleans y Chicago, allí donde abundaba el ocio y el whisky solía florecer también el jazz. Tras visitar la ciudad durante la época de Pendergast, un columnista de un periódico recomendó a sus lectores: «Si quieren ver pecado, olvídense de París y vayan a Kansas City»[105]. En el Reno Club, donde trabajaba Count Basie, la cerveza costaba cinco centavos, el whisky quince centavos, los cigarrillos de marihuana se vendían a tres unidades por veinticinco centavos y la «visita a los cuartos de arriba» se cobraba a dos dólares. Pueden parecer cantidades pequeñas, pero la suma total constituía un gran negocio. Formidable precedente de Las Vegas, Kansas City generaba gracias al juego unas ganancias de unos cien millones de dólares anuales; además, cada año se vendían drogas ilegales por un valor aproximado de un millón de dólares; si por último añadimos las cifras relativas a la prostitución y el alcohol, la influencia total de la economía sumergida en lo que se llamó la «prosperidad de Pendergast» era enorme. Cuando los efectos de la Depresión hicieron estragos en las comunidades musicales

de otras ciudades en la región, un número cada vez mayor de músicos acudió a Kansas City para participar de esta bonanza. Hacia mediados de los años treinta, Kansas City se había erigido como potencial rival de Nueva York y Chicago en su acumulación de grandes talentos del jazz.

Pero en el jazz de Kansas City tuvieron que ver muchos factores además de las circunstancias favorables de la oferta y la demanda. Un característico estilo de jazz fue arraigando gradualmente en torno a la ciudad, inspirado en elementos dispares: la tradición de blues del suroeste, los sonidos de las *big bands* del nordeste y el carácter informal de las *jam sessions* de Harlem. Cada uno de estos elementos se vería transformado en Kansas City. Las elaboradas orquestaciones de los arreglistas de Nueva York se verían reducidas, dando paso a arreglos más sencillos basados en *riffs*. Estas texturas casi minimalistas del jazz de Kansas City daban a la música un aire más desenvuelto, que permitía que incluso las *big band*s dieran rienda suelta al espíritu *hot* y espontáneo de las *jam sessions*, cuya atmósfera informal inspiraba los arreglos «mentales» y las partituras escritas. Pero sería ante todo la esencia rítmica de este estilo regional lo que se revelaría decisivo. El compás estrictamente binario de Nueva Orleans y Chicago dio paso a una concepción más moderna, la del compás cuaternario. Los tempos gravitaron hacia un terreno intermedio. Pero ello no se debía —como algunos han sugerido— a que los músicos de Kansas City presuntamente tuviesen menor talento. Cuando la ocasión lo requería (óigase a la banda de Moten tocar «Toby»), los mejores conjuntos locales podían avivar el ritmo muy por encima de las trescientas pulsaciones por minuto, superando en velocidad al más ágil bailarín de *jitterbug*.

Pero el ambiente del jazz de Kansas City solía requerir un ritmo más relajado, en todo caso con un apremio más bien encubierto. Este nuevo concepto del tiempo musical vino marcado por un cambio en el carácter de la sección rítmica, por una vivificación que halló su realización plena en la banda de Count Basie de mediados y finales de los años treinta. Al planear con elegancia sobre las poderosas líneas de bajo en 4/4 de Walter Page, el batería Jo Jones podía adoptar un sonido más abierto, menos basado en la incesante pulsación del bombo, tan destacada en los anteriores percusionistas de jazz, y más en el empleo del *hi-hat* como latido fundamental de la banda. El resultado era un sonido menos *staccato*, un titilante manto percusivo. El compás se asemejaba ahora más a la cresta de una ola, con su movimiento fluido, que al firme e implacable tictac del reloj. En este contexto, el papel del piano también tuvo que cambiar. En lugar de evocar el ritmo básico con firmes zancadas en cada parte del compás, el teclado proporcionaba ahora acentos, *fills* y acotaciones al margen, convertido en un compañero de conversación, no en un pomposo orador que declama sus tesis. Nadie desempeñó mejor este nuevo papel de pianista acompañante que Count Basie, quien a este respecto sigue siendo el músico de más ilustre memoria entre los pioneros de Kansas City. En este proceso simbiótico, Basie, Page y Jones se unieron para reestructurar la concepción del tiempo y el espacio en el contexto del

jazz, con lo que no sólo dieron a Kansas City un lugar destacado en el mapa del jazz, sino que señalaron un cambio definitivo en la esencia rítmica de la música afroamericana.

Antes incluso de que Basie llegara a Kansas City, donde quedó abandonado a su suerte en 1927 como miembro de un espectáculo itinerante, los nuevos sonidos del característico estilo de jazz de la ciudad estaban ya en el aire. Bennie Moten, un músico natural de Kansas City que había estudiado piano con dos discípulos de Scott Joplin, inició en 1923 una carrera discográfica que había de durar una década (de hecho, Moten dirigió una de las primeras bandas negras de jazz en realizar grabaciones). La influencia del blues en la obra de Moten fue pronunciada desde el primer momento: las ocho piezas grabadas en la primera sesión de la banda (en septiembre de 1923) se basaban en la forma blues. Durante la década siguiente, el conjunto experimentaría una asombrosa transformación, desprendiéndose de los últimos vestigios de la tradición de Nueva Orleans —sustituyendo la tuba por el contrabajo y el banjo por la guitarra, aumentando sus efectivos hasta constituirse en *big band*— y absorbiendo influencias de otras partes del país, incluido el nordeste, que la banda visitó en sus giras a partir de la firma de su contrato con Victor en 1926. Con el tiempo, los solistas de la banda se revelaron capaces de competir con los mejores instrumentistas de los conjuntos de la costa este, y se vieron especialmente favorecidos por una serie de sólidos arreglos, entre los que destacan los escritos por Eddie Durham, que se unió a Moten en 1929. Estas piezas captaban a la perfección la atmósfera indolente de Kansas City, reflejando el despreocupado movimiento lineal propio del estilo improvisatorio de la ciudad. Moten empleó estos elementos dispares para expandir el vocabulario del jazz de Kansas City, actuando al mismo tiempo como mentor de un gran grupo de músicos que llevarían este estilo a una mayor repercusión nacional, entre ellos Count Basie. Para cuando la banda de Moten realizó su última sesión para el sello Victor en 1932, su elevado nivel musical se hallaba sólo al alcance de algunas bandas. Esta sesión del 13 de diciembre de 1932 figura merecidamente entre las de mayor calidad del jazz de aquella década, hallándose entre sus frutos temas tan clásicos como «Toby», «Prince of Wails», «The Blue Room» o «Moten Swing». También sería la última visita de la banda de Moten a los estudios de grabación.

El conjunto de Moten se había ido fortaleciendo a medida que su líder atraía a cada vez más músicos de talento procedentes de otras bandas, especialmente de los Blue Devils de Walter Page. Formado en Kansas City en 1923 bajo el nombre original de Billy King's Road Show, este grupo estaba a punto de escindirse en Oklahoma City en el año 1925 cuando Page se hizo cargo de la banda, cambiando su nombre y ampliándola de nueve a trece músicos. Page, que había estudiado música en la Universidad de Kansas, solía dar un insólito lustre a las bandas territoriales poco refinadas que llegaban a sus manos. Con su talento para la repentización y su gran versatilidad (también tocaba el saxofón), Page ya había tomado el papel de director

antes incluso de liderar a los Blue Devils. Pero fue su faceta como contrabajista la que ejerció mayor influencia. Sosteniendo el instrumento con su enorme masa corporal (pesaba más de ciento diez kilos), Page sometía el contrabajo a su fuerza física, extrayendo un sonido más potente y resonante que ninguno de sus predecesores. Es cierto que el abandono de la tuba o el saxofón bajo como base armónica de la banda de jazz ya se había iniciado cuando hicieron su irrupción los Blue Devils, pero nadie contribuyó como Walter Page a legitimar este cambio y afirmar la primacía del contrabajo como el instrumento más flexible y expresivo para dar voz a la *walking line*, la línea de bajo ambulante.

La historia de cómo Basie conoció a los Blue Devils ha sido contada muchas veces, pero nunca con tanto estilo como lo hace el propio Basie en su autobiografía *Good Morning Blues*. Tras una velada regada por el alcohol y que se extendió hasta la madrugada, Basie regresó a la habitación de su hotel en Tulsa, donde cayó dormido, siendo despertado a última hora de la mañana por lo que a él le parecía un disco de Louis Armstrong. Aturdido por la resaca pero fascinado por la música, Basie se dirigió escaleras abajo y pudo ver cómo los Blue Devils estaban subidos a un camión tocando para la multitud que allí se había reunido. «Sólo fui capaz de quedarme allí mismo mirando y escuchando, porque nunca en mi vida había oído algo semejante a aquella banda […]. Había un espíritu de equipo entre aquellos tipos, y eso se oía en la música: cuando les veías y les escuchabas no podías evitar querer ser parte de todo aquello. Todo en ellos me afectó de verdad, y según fueron después las cosas, puedo decir que oírles aquel día fue probablemente el acontecimiento más importante de mi carrera musical»[106].

Los Blue Devils eran un auténtico imán para los talentos, pero no conseguían evitar que éstos les abandonaran. Count Basie, Lester Young, Eddie Durham, Jimmy Rushing, Hot Lips Page y Buster Smith terminaron por dejar los Blue Devils en favor de la banda de Bennie Moten. Hasta Page, su líder, terminó dejando el grupo para unirse a su competidor, más exitoso. Y aunque los Blue Devils sobrevivieron por algún tiempo bajo la dirección de Buster Smith, la banda de Moten ya les había arrebatado la primacía en la región. Si las circunstancias hubiesen sido otras, la banda de Moten habría acabado por consolidarse en la historia del jazz como el paradigma del sonido de Kansas City. Pero Moten cayó enfermo durante un viaje a Denver, recomendando los médicos una inmediata intervención quirúrgica. Moten no sobrevivió a la operación: tenía cuarenta años en el momento de su muerte. La mayoría de los componentes de su grupo terminaron reuniéndose en un grupo sucesor liderado por Count Basie.

Nacido en Red Bank (Nueva Jersey) el 21 de agosto de 1904, William «Count» Basie creció en un barrio de clase obrera. Su padre trabajaba como chófer y portero para un juez local, y su madre se dedicaba a lavar ropa para completar los ingresos de la familia. La influencia del stride de Harlem dominaría su primera formación musical, pero la inquietud del joven en solitario le permitió conocer otros estilos

musicales vernáculos, gracias a las pianolas, los espectáculos teatrales, las ferias ambulantes, etc. «Yo deseaba tanto participar en algún espectáculo ambulante que habría ido a cualquier parte con tal de ser, por ejemplo, el chico que da de beber a los elefantes»[107]. Un tiempo después Basie empezó a hacer de chico para todo para el dueño de la sala de cine local, obteniendo a cambio la entrada gratuita a películas y espectáculos. En poco tiempo, el adolescente pasó a ocuparse de la cabina de proyección y sustituir en ocasiones al pianista de la sala. Ya había iniciado estudios de piano en su casa por insistencia de su madre, si bien la batería fue por algún tiempo el principal vehículo de expresión musical de Basie —hasta que el precoz talento de su amigo Sonny Greer (quien más tarde alcanzaría la fama como batería de Duke Ellington) le animara a centrarse en el teclado—.

El padre de Basie intentó convencer a su hijo para que trabajara cuidando jardines y vigilando casas en la zona. Pero cuando sus técnicas de piano mejoraron, Basie se dio cuenta de que una carrera musical podía ofrecerle una salida mejor que los empleos de ínfima categoría que ejercían sus padres y quienes les rodeaban. La intensa vida nocturna de Nueva York no tardó en ejercer su atracción sobre él. En poco tiempo conoció a James P. Johnson, Willie the Lion Smith y Fats Waller. Basie siempre reconoció que Fats Waller había sido la influencia más dominante en su modo de tocar el teclado. El maestro del stride actuó como mentor de Basie, dejándole en ocasiones tocar el órgano de la sala durante la temporada en que Waller actuó en el Lincoln Theater de Harlem; más tarde le ayudó a encontrar trabajo en un espectáculo de variedades. La influencia del estilo stride fue en la música de Basie una constante velada a lo largo de toda su carrera, a pesar de su adhesión a una estética más minimalista (sobradamente cumplida la cincuentena grabaría un álbum, *The Kid from Red Bank*, en el que el ataque a dos manos de sus primeros modelos salía sorprendentemente a la superficie). Pero el blues se revelaría como una fuente de inspiración aún más decisiva para Basie, aunque no de forma inmediata. «En realidad, nunca había prestado atención [al blues], y nunca había tocado blues. No había tenido oportunidad de apreciar el verdadero blues hasta que la revista con la que salí por primera vez de Nueva York visitó Kansas City»[108]. Pero una vez en Kansas City, Basie no sólo fue cayendo cada vez más bajo la influencia de la gran tradición local en el piano de blues, representada entre otros por Pete Johnson y Jay McShann, sino que con el tiempo llegó a igualar a estos maestros en su articulación de un estilo de blues auténtico y sentido.

Pero en el estilo pianístico de Basie hay mucho más que una serie de influencias: se trata de uno de los intérpretes de teclado más singulares de la historia del jazz. Basie perfeccionó un estilo menos denso y más desembarazado que el de cualquiera de sus predecesores. Era casi como si con Basie el piano de jazz hubiera dejado de gritar y hubiera aprendido a hablar, aprendiendo también a bromear y a susurrar, y a veces incluso a guardar un silencio más elocuente que el más pomposo de los discursos. Una de las maravillas de su música era cómo era capaz de hacer tanto con

tan poco. Empleando los mínimos medios era capaz de resultar en extremo incisivo, sólido y enérgico. Algunos han tenido la tentación de considerar a Basie un simple pianista aficionado, mucho más notable por su banda que por su habilidad como instrumentista; sin embargo, en Basie el más sencillo tintineo o *fill* o la más leve insinuación de un acompañamiento contenían toda una riqueza de connotaciones. Estos pequeños gestos se hicieron cada vez más pronunciados en su carrera tardía (hasta tal punto que Basie llegó a acercarse peligrosamente a la caricatura de sí mismo). Pero el brillo, el ingenio y el barniz de ironía que acompañaban a su música hicieron que ésta siempre sonara como nueva, incluso cuando Basie se acercaba a sus ochenta años. Y sobre todo, el complejo ataque repleto de notas de la siguiente generación no hizo sino poner de relieve —aunque sólo fuera por contraste— la singularidad de Count Basie.

Pero Basie, al igual que Ellington y Goodman, nunca habría alcanzado este pináculo artístico si no hubiera sido también un visionario, de no haber sido por su liderazgo y su capacidad para motivar a otros. Empezando con un núcleo fundamental de antiguos músicos de Moten como Lester Young, Walter Page, Herschel Evans, Buster Smith y Hot Lips Page, Basie no tardó en potenciar la sección rítmica con la incorporación de Jo Jones y Freddie Green. Fue ésta la sección rítmica más sutil y sólida de la época. Además, también prefiguró los avances de la década siguiente, en la que el jazz moderno construiría abundantes superestructuras sobre el paisaje que habían allanado Basie, Page, Jones y Green. Las simplificadas expresiones de la mano izquierda de Bud Powell o los elocuentes silencios de Thelonious Monk sólo eran posibles después de que Basie hubiese preparado el terreno, al igual que el estilo puntillista de Kenny Clarke o Max Roach a la batería presuponía la labor previa de Jo Jones. Se ha hablado mucho sobre la influencia de la tradición del jazz de Kansas City en Charlie Parker, natural de esta ciudad, pero lo cierto es que es sólo uno de los muchos lazos que unen a estas dos escuelas de jazz. Los elementos de futuro son omnipresentes en las grabaciones de Count Basie de los años treinta.

Cualquier solista mediocre habría sonado bien contando con tan excelentes apoyos. Pero la banda de Basie rebosaba de talento. El genio de Lester Young ha sido ampliamente tratado por los historiadores del jazz, pero no fue ni mucho menos el único improvisador estelar de las secciones de viento de Basie. Las aportaciones del saxo tenor Herschel Evans se ven a menudo eclipsadas por la brillantez de su célebre compañero, pero su potente sonido y sus frases toscamente labradas (su «gemido de Texas») comunicaban una emoción visceral poco común entre sus contemporáneos. Es indudable que el contraste con su estilo estimulaba las creaciones de Lester, poniéndolas además más nítidamente de relieve. La complementariedad de ambos enfoques crea un efecto excelente en temas como «Blue and Sentimental», «Doggin' Around» y «One O'Clock Jump». Si Evans hubiera vivido más tiempo —murió por insuficiencia cardíaca en 1939, hacia su trigésimo cumpleaños—, habría abandonado

la sombra de Young y se habría consolidado como una importante voz del saxofón tenor. El vocalista Jimmy Rushing era fundamentalmente un cantante de baladas en el momento en que Basie se hizo cargo de la banda, pero con el tiempo desarrolló un estilo profundamente personal en el blues. Había una fascinante paradoja en el modo de cantar de Rushing. Su resonante voz era un prodigio de fuerza y autoridad; sin embargo, incluso en los momentos de máxima energía Rushing conseguía conservar la limpia entonación y la honda sensibilidad del cantante de baladas. Este feliz maridaje entre la rústica autenticidad del blues y la fina sensibilidad de la canción popular estableció un modelo que fue seguido por muchos de los siguientes cantantes de Basie, como Helen Humes y Joe Williams. El contacto de Hot Lips Page con el blues se remontaba a mucho antes de su época con Moten, cuando trabajó con Ma Rainey y Bessie Smith en el circuito de la TOBA, pero la influencia de Armstrong en su modo de tocar también era notable (llegando incluso a dejar a Basie para trabajar con el *manager* de Armstrong, Joe Glaser, con la esperanza de convertirse en una estrella). Page era uno de los intérpretes más *hot* de la banda, cuyo sonido y fraseo revelaban un gran instinto dramático. Buck Clayton, que sustituyó a Page, presentaba un estilo más lírico, con un sonido brillante que se adaptaba igualmente bien a la *big band* de Basie o a los pequeños combos en los que tocó junto a Billie Holiday, sesiones en las que Clayton creó parte de su trabajo más memorable. Por otro lado, la incorporación del trompetista Harry «Sweets» Edison en primer lugar y del trombonista Dickie Wells poco después reforzó más aún el núcleo de solistas de la banda: ambos músicos se caracterizaban por su concepción directa y natural de la improvisación, unida a una sincronización impecable. El conjunto de Basie quizá no poseyese el genio para los arreglos y la composición de Ellington o del virtuosismo instrumental de Goodman, pero como grupo de instrumentistas de viento no tenía rival.

Las emisiones de radio y el boca a boca pronto llamaron la atención de los principales agentes de la industria musical sobre la banda de Basie. Los más decididos viajaron a Kansas para escucharla en persona. En 1936 John Hammond realizó varias visitas, muy interesado tras oír casualmente una actuación del grupo en la radio. Pronto siguieron los mismos pasos Dave Kapp, de la Decca, y Joe Glaser, cuya visita fructificó en la contratación de Hot Lips Page. Por último Joe Belford, gerente del Roseland Ballroom de Nueva York, realizó también el mismo viaje. El efecto combinado de la entusiasta visita de estos forasteros del este del país no tardó en hacerse sentir. Hammond puso en contacto a Basie con el agente de contratación Willard Alexander, Kapp fichó a Basie para el sello Decca y en cuestión de meses la banda se convirtió en la gran atracción del Roseland.

Antes aún de desplazarse a Nueva York, Basie emprendió una memorable sesión de grabación en Chicago con un pequeño grupo auspiciado por Hammond, que grabó bajo el nombre de Jones-Smith Incorporated para burlar el contrato firmado con Decca. Hammond hablaría después de «una de las pocas sesiones perfectas que he

organizado en mi vida», y con razón. Jones, obligado a tocar sin bombo debido a las reducidas dimensiones del estudio, exhibe su dominio del *hi-hat* y la caja. El estilo de Basie, con su encantadora y espontánea mesura, da la impresión de estar ya prácticamente formado. Las líneas de bajo de Page son ejecutadas con la firmeza propia del metrónomo, con un sonido tan pletórico que por sí solas serían capaces de dar ritmo a toda la banda. Pero aquí la verdadera estrella es Lester Young. En «Oh, Lady Be Good» elabora un solo clásico, que sería a menudo memorizado e imitado por los músicos de las siguientes generaciones. Su fluidez, su lúcido fraseo rítmico y su creatividad en estado puro hacen de él una de las improvisaciones más avanzadas de la década.

El período de cuatro semanas por el que la banda fue contratada en el Roseland de Nueva York se inició con críticas encontradas. George Simon, que escribía en el *Metronome*, acusaba al metal y a los saxofones de desafinar, y hasta Hammond reconoció la inconsistencia de la banda en una reseña del *Down Beat*. El rápido crecimiento de la banda de Basie, que en poco tiempo había pasado de nueve a trece miembros, había afectado a su cohesión. Pero en las primeras grabaciones con Decca, realizadas al día siguiente de finalizar el compromiso con la sala Roseland, no hallamos indecisión alguna. Durante sus dos años de relación con este sello, Basie grabó muchas de la composiciones teñidas de blues que caracterizaron su aportación al jazz, como «One O’Clock Jump» y «Good Morning Blues». La incorporación de Edison, Wells, el saxofonista Earle Warren y el trombonista Benny Morton durante la etapa con Decca dio aún más fuerza tanto a los solos como al trabajo de las secciones dentro de la formación. La aportación del guitarrista Freddie Green, otro recién llegado al grupo, pasó más desapercibida para la mayoría de los oyentes, pero su presencia sirvió para consolidar la sección —ya estelar— que componían Basie, Jones y Page. Para cuando la orquesta de Basie inició sus grabaciones de 1939 y 1940 con John Hammond (cuyos frutos incluyeron clásicos como «Taxi War Dance», «Clap Hands, Here Comes Charlie» y «Tickle Toe»), el conjunto ya se había hecho acreedor a un respeto cada vez mayor como una de las mejores *big band*s.

La emigración de la banda de Basie tuvo lugar hacia el final de la gran época del jazz de Kansas City. La detención en 1938 del alcalde Tom Pendergast, condenado a catorce meses de prisión por evasión de impuestos, señaló el declive del ambiente de corrupción que había potenciado la economía local durante los peores años de la Depresión. Y cuando la era del swing arrancó con fuerza en otros lugares, muchos de los músicos que habían llegado a Kansas City en busca de oportunidades se marcharon. Pero aún en esta época se podía oír jazz de primera fila en la ciudad y los alrededores. El director Andy Kirk, que en 1929 se había puesto al frente de los Terrence T. Holder’s Clouds of Joy, mantuvo su base de operaciones en Kansas City, aunque sus grabaciones y frecuentes giras hicieron que su música atrajera a un público más amplio. En 1936 «Until the Real Thing Comes Along» constituyó todo un éxito para la banda de Kirk, que durante un tiempo llegó incluso a tener mayor

éxito de taquilla que la de Basie. Con su inspirada fluidez rítmica y sus importantes raíces en el blues, los Twelve Clouds of Joy fueron un exponente ejemplar del jazz de Kansas City, y aunque no contaron con un elenco de solistas como el de Basie, Kirk sí halló todo un talento en la figura de la pianista y arreglista Mary Lou Williams.

Williams había estudiado piano, composición y armonía durante su infancia y juventud en Pittsburgh, pero su carrera musical había llegado a una especie de punto muerto al casarse en la década de 1920 con John Williams, un saxofonista que trabajaba en la banda de Kirk. Puesto que la mujer de Williams sabía tocar el piano, fue incorporada como suplente de Marion Jackson, teclista habitual de la banda. Pero como atestigua su grabación solista «Night Life», de 1930, Williams no era ninguna pianista *amateur,* sino toda una potencia del teclado, con un impresionante ataque a dos manos. Pese a tener oído absoluto, un excelente sentido del compás y una gran sensibilidad para el blues, Williams tardó en ser reconocida poco a poco como un gran talento dentro de un mundo, el del jazz, dominado por los hombres. Hacía tiempo que las mujeres habían sido aceptadas como vocalistas, pero muy pocas habían gozado de éxito como instrumentistas de jazz, siendo aún menos las que habían conseguido grabar durante este período. En 1939 se formarían las International Sweethearts of Rhythm, una banda de swing íntegramente compuesta por mujeres que, tras debutar con éxito en el Howard Theater, realizaría giras por los Estados Unidos y Europa, grabando asimismo con el sello Victor. Pero su ejemplo quedaría como una rara excepción. Pese a su talento estelar, el ascenso de Williams en las filas del grupo de Kirk empezó desde abajo: por un tiempo trabajó como chófer de la banda (también conducía coches fúnebres durante este período), convirtiéndose sólo gradualmente en compositora, arreglista y pianista titular de la banda. Pero desde 1930 hasta 1942 la labor de Williams constituyó el principal catalizador del conjunto de Kirk. Sus arreglos, como «Mary's Idea» y «Walkin' and Swingin'», estaban caracterizados por una afortunada mezcla de experimentación e insistencia rítmica, en tanto que su modo de tocar el piano pronto la hizo ser anunciada estelarmente como «la dama que da *swing* a la banda». Posteriormente se hicieron aún más pronunciadas las tendencias progresistas de Williams, lo que la llevaría a adoptar gran parte del vocabulario del bebop y la inspiraría a componer piezas extensas, entre las que destaca su «Zodiac Suite». Más tarde, tras su conversión al catolicismo en los años cincuenta, compuso una serie de obras sacras, y continuó ampliando sus horizontes musicales, con especial audacia en su colaboración con el titán del free jazz Cecil Taylor, emprendida varios años antes de fallecer en 1981. De todos los músicos de Kansas City, ninguno aportó al mundo del jazz una perspectiva más amplia que Mary Lou Williams.

Pero el más influyente de los músicos de Kansas City de los años treinta fue sin lugar a dudas Lester Young, quien paradójicamente parecía ser el más introvertido y el menos interesado en inspirar imitadores. La redefinición del papel del saxo tenor fue sólo uno de los muchos logros de Young. Al hacerlo cambió profundamente la

esencia de la improvisación melódica en el jazz, presentando una alternativa al estilo *hot* y sincopado forjado por Armstrong e imitado por infinidad de músicos. A la visión de Lester Willis Young se deben en buena medida una serie de transformaciones en el jazz que se irían intensificando con el paso del tiempo: el florecimiento del cool jazz, un sutil estilo de fraseo ajeno a las barras de compás, una mayor sensibilidad para los intervalos ajenos a la armonía subyacente, como las sextas y las novenas, y en general la elevación del jazz por encima de los vetustos clichés de las tradiciones de Nueva Orleans y Chicago. Particularmente sus grabaciones en formato de combo, en especial las que realizó con Billie Holiday, revelan una nueva faceta del jazz, en la que las acaloradas síncopas que habían dado nacimiento a esta música son sometidas a un estilo camerístico más delicado. Pero se trataba de algo más que la expansión de las técnicas de la improvisación jazzística. Al propugnar una nueva estética en el jazz, Young también amplió el vocabulario emocional de la música, suscitando una intimidad y unos sutiles matices de sentimiento desconocidos hasta la fecha en el idioma del jazz.

LOS COMBOS DE JAZZ DE LOS AÑOS TREINTA

Nacido en Woodville (Mississippi) el 27 de agosto de 1909 y criado en la cercana Nueva Orleans, Lester Young se hizo adulto en un período caracterizado en la zona por un florecimiento sin precedentes de la música afroamericana. Pero aunque Young pudo tener cierto contacto con los músicos pioneros del hot jazz que prácticamente tuvo a su alrededor durante estos años de formación, al parecer le impresionaron más en su infancia otras fuentes de inspiración como los desfiles callejeros, los *minstrel shows* y la canción popular. Además, sus padres eran estrictos seguidores de la iglesia baptista, con lo que es probable que el pequeño Lester oyera bastante más música religiosa que de jazz o blues. Además, el muchacho tenía muy poco tiempo libre para disfrutar del jazz de Nueva Orleans: los primeros años de vida de Young se vieron dedicados en buena medida a contribuir a la economía familiar. En torno a los cinco años empezó a realizar pequeños trabajos, como los de limpiabotas, repartidor de folletos o vendedor de periódicos. Hasta su iniciación a la música vino determinada por las necesidades económicas de la familia. En 1919 el padre de Lester halló un trabajo como director de una banda circense. El hijo, que había aprendido los rudimentos del violín, la trompeta y la batería, no tardó en incorporarse al grupo: Young contaba entonces diez años.

La relación de Young con su severo y exigente padre fue cuando menos tempestuosa. Tímido y sensible, Lester Young adoptó desde muy pronto la costumbre de retirarse ante los conflictos. Unas veces esta retirada era física, y otras psicológica. Su excentricidad, su moderna jerga al hablar y sus extrañas costumbres —detalles de la personalidad de Young que serían celebrados por la generación *beat*— tenían tanto de afán de originalidad y modernidad como de mecanismos de defensa. Young escapó varias veces de casa durante su adolescencia, en una ocasión por dos meses. Hacia la época en que cumplió dieciocho años, Lester se marchó de nuevo para unirse a los llamados Bostonians de Art Bronson, un nombre poco acertado si tenemos en cuenta que esta banda territorial operó fundamentalmente en Colorado, Dakota del Norte y del Sur, Nebraska y otras zonas cercanas. En 1929 Young regresó a la banda familiar, pero volvió a irse antes de terminar el año. Para esta época había alcanzado un buen nivel como saxofonista: había empezado a tocar el saxofón contralto a los trece años, y encontrándose con Bronson se decidió por el tenor como instrumento principal. En los siguientes años, Young fue de empleo en empleo, volviendo brevemente a la banda familiar, trabajando por un tiempo con los Blue Devils de Walter Page, reenganchándose a los Bostonians y tocando en Minneapolis, Nuevo México y otras muchas ciudades.

Hacia 1932 Young se había asentado en los Blue Devils, pero esta banda se encontraba ya en su última etapa. Walter Page se había ido, ocupando Buster Smith su puesto de líder. A finales de 1933 el grupo se disolvió. Young regresó a Kansas City, donde tocó con numerosas bandas de la ciudad: ya se estaba forjando una excelente reputación como joven saxofonista. Pero la llegada a Kansas City de la banda de Fletcher Henderson, en diciembre de 1933, supuso para Lester la oportunidad casi irrepetible de medir fuerzas con el saxofonista tenor más sobresaliente del jazz. Coleman Hawkins era el solista principal de la banda de Henderson, y la celebración de una *jam session* de madrugada en el Cherry Blossom proporcionó a la estrella visitante la posibilidad de ofrecer toda una demostración de su talento ante los mejores músicos de Kansas City. Mary Lou Williams, presente aquella noche, describiría la escena años más tarde:

> Se rumoreaba que Hawkins estaba en el Cherry Blossom, y en cuestión de media hora ya estaban allí Lester Young, Ben Webster, Herschel Evans, Herman Walder y algún que otro tenor desconocido agolpados en el local para tocar. «Bean» no sabía que los tenores de Kansas City eran tan fantásticos, y era incapaz de centrarse a pesar de haber estado tocando toda la mañana […]. Ahí estaba Hawkins, tocando en camiseta alternando con los de Kansas City. Por lo visto se había topado con algo que no esperaba. El estilo de Lester era suave, y como ya he dicho, le podía costar unos cinco *choruses* calentarse. Pero entonces tocaba increíblemente, no había quien le superase en una

competición. Hawkins quedó traumatizado […]. Sí, Hawkins era el rey hasta que se encontró con aquellos tenores locos de Kansas City[109].

En la época de este encuentro, Hawkins estaba a punto de abandonar la banda de Henderson, y su sustituto no sería otro que Lester Young. Pese al éxito de su *jam session* en el Cherry Blossom, la estancia de Young con la banda fue breve y tuvo un mal recibimiento. La mayoría de los integrantes de la banda preferían a Chu Berry, discípulo de Hawkins, como sustituto de éste. Consideraban que el estilo de Young era demasiado ligero y su sonido demasiado débil. Mientras que Hawkins —y muchos de sus discípulos— poseían un amplísimo *vibrato*, el diáfano sonido de Young era de una pureza casi clásica. Sus líneas estaban menos arraigadas en el ritmo fundamental y menos ligadas a las armonías subyacentes. Estos rasgos estilísticos resultaban extraños en el contexto del jazz de la época, y dentro de la banda de Fletcher Henderson fueron considerados prácticamente una herejía. La mujer de Henderson llegó hasta el extremo de poner discos de Hawkins ante Young e indicarle que así es como «debía» sonar el saxo tenor. A los pocos meses Young dejó el grupo y regresó a Kansas City. Durante un tiempo trabajó con Andy Kirk, colaborando a continuación como *free-lance* con una serie de bandas antes de unirse finalmente a Count Basie, poco antes de que este último alcanzara la fama a nivel nacional. Sólo entonces, durante los últimos años de la década, Young fue capaz de consolidar su sonido de saxo tenor como una alternativa válida al modelo de Hawkins.

No era éste un logro menor. Durante los últimos años veinte y los primeros años treinta, Hawkins había forjado un intenso y poderoso estilo en el saxofón tenor, el cual definiría por muchos años el sonido «normal» del instrumento. Incorporando elementos de Louis Armstrong, Art Tatum y otros instrumentistas, Hawkins edificó un estilo sólido y armónicamente hábil. El fraseo incierto y el chasquido de lengua de sus primeras grabaciones ya habían sido sustituidos por un *legato* más suave, un sonido ponderoso y un don melódico animado por el dominio de Hawkins de los acordes de paso. Sólo unas semanas después del *crack* bursátil de 1929, Hawkins participó en una adelantada sesión multirracial como miembro de los Mound City Blue Blowers. «One Hour», de esta sesión, resulta especialmente memorable: Hawkins toca esta pieza en un tempo mucho más lento que en sus grabaciones anteriores. El resultado es una rapsódica pieza ambiental de las que pronto se convertirían en una especialidad del tenor. Junto con el «Singin' the Blues» de Beiderbecke y Trumbauer (1927) y el «I Can't Give You Anything but Love» de Louis Armstrong (1929), «One Hour» representa un hito crucial en los primeros pasos de la balada de jazz. En los años siguientes Hawkins desarrollaría este característico e influyente modo de abordar los tempos lentos, un proceso que culminaría con su clásica grabación de 1939 «Body and Soul». A diferencia del estilo lastimero inaugurado por Beiderbecke y Trumbauer (y adoptado asimismo por Young), Hawkins presentaba una visión más expansiva de la balada de jazz: con un

double-time implícito en sus intrincadas frases, el saxofonista a menudo comprimía ocho notas en un solo compás, empleando estos barrocos arpegios como elementos constitutivos de todo un *chorus*. Con el tiempo, Hawkins emplearía menos notas en tales situaciones, pero estas primeras incursiones crearon un modelo con su exploración analítica del potencial armónico de las baladas de jazz.

En 1932 Fletcher Henderson empezó a anunciar a su solista como «el mejor saxofonista tenor del mundo». El título era merecido, y sin duda Hawkins se complacía en este reconocimiento. Pero la moral en la banda de Henderson estaba baja: el trabajo era esporádico y el líder a menudo se mostraba ineficaz y desorganizado. Entretanto Hawkins aparecía cada vez más en otros frentes. En 1933 emprendió sus primeras sesiones como líder, trabajando asimismo en una serie de grabaciones memorables con el trompetista Henry «Red» Allen. En febrero del año siguiente Hawkins participó en otra sesión multirracial junto a Benny Goodman, y pocos días después realizó su última grabación como miembro de la banda de Fletcher Henderson, que puso fin a un período de once años.

Esta ruptura final ocurrió cuando Jack Hylton, un influyente director de jazz y agente de contratación británico, ofreció a Hawkins la oportunidad de actuar en Inglaterra. Hawkins solicitó ausentarse de la banda de Henderson durante un breve período bajo la promesa de regresar en uno o dos meses. Pero Hawkins pasaría la mayor parte de la década en el extranjero y no volvería a ver a Henderson hasta seis años después. No tardó en pasar de Inglaterra al continente, actuando en Francia, Suiza, Holanda, Dinamarca y Noruega. Como había ocurrido y seguiría ocurriendo con muchos otros músicos de jazz norteamericanos, a Hawkins le gustó la actitud tolerante y receptiva del público europeo. A su llegada a Copenhague, cinco mil *fans* se agolpaban en la estación de tren para recibirlo. Un pequeño grupo de ellos le llevaron sentado en una silla hacia el taxi que le esperaba. Un séquito similar recibió a Hawkins a su llegada a Oslo, obsequiándole con flores entre una multitud de chicas que se agolpaban para ver al célebre visitante. En Inglaterra la revista *Melody Maker*, que se había prodigado en elogios a Hawkins, consiguió que éste se comprometiera a escribir tres artículos en los que explicase los secretos de su modo de tocar el saxofón. En Suiza, además de aprender a esquiar, coqueteó con la idea de convertirse en vocalista.

Habían pasado unos quince años desde que James Reese Europe, Will Marion Cook y Sidney Bechet llevaran los sonidos de la música afroamericana al Viejo Mundo. Entretanto los aficionados europeos al jazz se habían hecho más exigentes y fanáticos. Hacia la época en que llegó Hawkins, un círculo de fervientes aficionados (como Hugues Panassie, Charles Delaunay o Robert Goffin) se estaban organizando en varios frentes para promover el jazz en el continente europeo. Sus actividades llevaron a la fundación de *Le Jazz Hot*, publicación citada a menudo como la primera revista de jazz (si bien la revista sueca *Orkester Journalen* surgió dos años antes) y que apareció a las pocas semanas después de la llegada de Hawkins a París,

imprimiéndose el primer número en el dorso del programa de un concierto ofrecido por el saxofonista en la sala Pleyel. Estos devotos aficionados también se ocuparon de buscar locales para actuaciones, producir grabaciones, realizar investigaciones históricas y discográficas e incitar a sus contemporáneos a tomarse en serio el jazz como forma de arte. Su labor configuraría el gusto jazzístico europeo y terminaría por ser conocida al otro lado del Atlántico.

Pero la participación europea en el mundo del jazz ya no se limitaba a constituir un público pasivo aunque receptivo. Como no tardó en comprobar Hawkins, los músicos de jazz europeos habían realizado enormes avances para mediados de los años treinta. Aunque la gran mayoría se limitaba a imitar los modelos norteamericanos, unos pocos artistas del máximo nivel estaban recurriendo a las tradiciones locales, fundiéndolas con el jazz para crear nuevos y excitantes híbridos. Entre estos pioneros del jazz europeo, el Quintette du Hot Club de France, que contaba con el guitarrista Django Reinhardt y el violinista Stéphane Grappelli, había conseguido un grado especialmente insólito de inspiración, llegando a constituir uno de los grupos de jazz más importantes de la época.

La instrumentación del grupo presentaba una interesante variación con respecto a las tradiciones del jazz americano. En lugar del metal, la madera y la percusión característicos del jazz afroamericano, el Quintette empleaba un violín, tres guitarras y un contrabajo. Pero las peculiaridades de este grupo iban más allá de su empleo de los instrumentos de cuerda. Reinhardt y Grappelli aportaron una perspectiva específicamente europea, inspirada en la música gitana, la composición clásica y las tradiciones del folclore europeo. El repertorio de la banda tomaba elementos de fuentes muy dispares: una versión swing de un movimiento de un concierto de Bach o un bolero de inspiración raveliana coexistía con las composiciones populares de Gershwin o Coward o un caballo de batalla de Nueva Orleans como el «Tiger Rag». Su música, que no respetaba las fronteras nacionales, era tan nómada como los antepasados gitanos de Reinhardt. Las raíces multiculturales del Quintette también se hacían notar en su estilo improvisatorio, especialmente en el de Reinhardt. El estilo de Grappelli experimentaría una gran maduración en las décadas siguientes, hasta el punto de hacer de él uno de los mejores violinistas de jazz de la historia. En una carrera que abarcó más de medio siglo, Grappelli creó una obra diversa y admirable, que incluyó colaboraciones con músicos modernos (Gary Burton, Jean-Luc Ponty), clásicos (Yehudi Menuhin, Yo-Yo Ma) y —cómo no— tradicionalistas (Earl Hines, Bill Coleman). La carrera de Reinhardt fue más concentrada: en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial ya estaba creando una obra muy influyente. Con un lirismo inédito, Reinhardt se abrió camino entre los clichés de los primeros guitarristas de jazz americanos, desechando las síncopas inspiradas en el banjo y los ritmos más pesados en favor de memorables líneas de una sola nota. Cuando así lo deseaba, Reinhardt era capaz de obtener de su instrumento sonidos orquestales, como dejan claro sus grabaciones sin acompañamiento, pero la claridad melódica se

mantuvo como el sello característico de su estilo.

Nacido en Bélgica el 23 de enero de 1910 y criado en un asentamiento gitano de las afueras de París, Jean-Baptiste «Django» Reinhardt comenzó a tocar profesionalmente siendo aún un niño. Reinhardt apenas recibió educación musical o de otro tipo, pues era analfabeto y firmaba siempre con una X. Pero adquirió una insólita serie de destrezas —para el billar, la pesca, la música— en las que destacó enormemente. Se inició musicalmente con el violín, gravitando finalmente hacia la guitarra. En 1928 Django resultó seriamente herido de la mano izquierda en el incendio de su caravana, lo que prácticamente le inutilizó dos dedos; no obstante, la música de Reinhardt no se vería comprometida por esta discapacidad. En lugar de ello el guitarrista desarrolló una sutil técnica instrumental que destacaba por la velocidad y claridad de su expresión. Las primeras grabaciones de Reinhardt, en las que acompañaba a un acordeonista e intérprete de *slide whistle*, distan mucho de su sofisticado jazz posterior, pero para cuando en 1934 inició sus grabaciones con el Quintette, ya había aceptado el estilo afroamericano. En «Dinah» combina animados tresillos y acotaciones de blues con potentes octavas, estableciendo un modelo en cuanto a facilidad de invención y ejecución que tendría continuidad en posteriores grabaciones del Quintette como «Djangology», «Limehouse Blues», «Chicago» y «Minor Swing». Con el paso del tiempo, la influencia de Ravel, Debussy y Gershwin conferiría tintes impresionistas al jazz de Reinhardt, patentes en sus incursiones por las escalas de tonos enteros y en la lánguida belleza de su composición más célebre, «Nuages».

Reinhardt no realizaría giras fuera de Francia hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Pero para entonces ya había tocado con muchas de las luminarias del jazz durante las visitas de éstas a Europa, ganándose una reputación mundial. Antes de la guerra, Reinhardt había grabado con Benny Carter, Coleman Hawkins, Dickie Wells y algunos miembros de la banda de Duke Ellington. Ellington era un gran admirador de Reinhardt —a quien encomiaba como «uno de los pocos artistas inimitables de nuestra música»—,[110] y cuando el guitarrista decidió realizar una gira por los Estados Unidos en noviembre de 1946, lo hizo conjuntamente con la banda de Ellington. Allí se hizo con una guitarra eléctrica y actuó en grandes auditorios, incluido el Carnegie Hall. A su regreso a Francia, Reinhardt siguió tocando en pequeños clubes y realizó algunas grabaciones ocasionales. Cuando en 1953 murió a causa de una hemorragia cerebral, sólo contaba cuarenta y tres años.

Apenas un mes después de la invasión hitleriana de Polonia, Coleman Hawkins regresó a los Estados Unidos. El auge del nazismo no auguraba nada bueno para los músicos de jazz que se encontraban en Europa. Al propio Hawkins se le había prohibido tocar en Alemania, pues se consideraba poco apropiado que actuase junto a músicos blancos. Tras una ausencia de cinco años, Hawkins consideraba necesario consolidarse en su país frente a los tenores que habían aumentado su reputación durante su estancia en Europa. Chu Berry, con un sonido turbulento similar al de

Hawkins, era uno de los mejores aspirantes a su trono. Berry había militado en la banda de Fletcher Henderson a mediados de los años treinta, antes de unirse a Cab Calloway en 1937, con quien permaneció hasta su muerte en accidente automovilístico en 1941. La asociación con Calloway resultó económicamente provechosa, pero el estilo rítmico y penetrante de Berry se habría visto más favorecido en otro contexto (cabe imaginar la magia que habría resultado si Berry hubiera aceptado la oferta que le hizo Ellington a mediados de los años treinta). Ben Webster, que pronto se uniría a la banda de Ellington, también se había visto inspirado por Hawkins, pero esta influencia se vio matizada por un sonido más pausado y menos resonante que con el tiempo se haría más lánguido. Webster daba poca importancia a las acrobacias armónicas de Hawkins o a la linealidad de Young, prefiriendo en su lugar ofrecer toda una celebración del sonido. Como si de un maestro de la flauta shakuhachi japonesa se tratase, Webster buscaba la esencia de la música en la textura y el timbre, no en la emisión de notas bien temperadas. Pero el desafío más persistente para Hawkins seguía siendo el que representaba Lester Young, cuyo sonido se había hecho aún más ligero y más vivaz con el paso de los años. Al poco de regresar a Nueva York, Hawkins buscó a Young y lo encontró en una *jam session* que se celebraba en el Famous Door. La justa celebrada entre ambos tenores fue noticia de primera plana en el *Down Beat*, y el mundo del jazz debatió sobre quién había sido vencedor. Días después de este encuentro, Hawkins se midió con muchos otros de los mejores músicos de la época en una sesión que, organizada por Lionel Hampton, contó asimismo con Chu Berry, Ben Webster, Benny Carter, Dizzy Gillespie y Charlie Christian. Pero la señal más clara de que Hawkins estaba preparado para enfrentarse a cualquier competidor fue que el 11 de octubre dio inicio a una serie de grabaciones para la RCA con una versión de «Body and Soul» que al instante se convirtió en todo un éxito entre el público y entre los músicos. «Es el primer y único disco que he oído que guste tanto a los carcas como a la gente del jazz», observaría más adelante Hawkins. «No entiendo ni cómo ni por qué». Hawkins, desde luego, no hacía concesión alguna a los gustos populares en el torbellino sonoro que representaba su solo de sesenta y cuatro compases. En los primeros segundos esbozaba levemente la melodía, para dar paso a continuación a un desarrollo temático maravillosamente fluido, rico en implicaciones armónicas y rigurosamente lógico en su construcción, pero al mismo tiempo impregnado de un exuberante romanticismo. No sólo nos encontramos ante el mejor momento de Hawkins, sino que con *Body and Soul* el saxofonista tenor creó indiscutiblemente el solo de saxofón más famoso de la historia del jazz.

Pese a hallarse en la cúspide de su carrera, Hawkins siguió siendo indeciso en sus compromisos musicales. En los años siguientes probó suerte con un amplio abanico de formatos: dirigió una *big band*, participó en el renacimiento del Dixieland, tocó en sesiones en combo similares a la de «Body and Soul» y exploró las posibilidades del jazz moderno. El coqueteo de Hawkins con el bebop es uno de los capítulos más

apasionantes de su biografía. Uno de los primeros líderes en reconocer la importancia del nuevo estilo, Hawkins contó con Dizzy Gillespie (así como con Max Roach, Oscar Pettiford y Don Byas) en una sesión trascendental de febrero de 1944, considerada habitualmente la primera sesión de grabación del jazz moderno. Poco tiempo después, Hawkins contrató al pianista Thelonious Monk, en una época en que las excentricidades e inclinaciones modernas de éste le hacían *persona non grata* en la mayoría de los escenarios. La labor de Hawkins como paladín del jazz moderno continuó cuando al año siguiente el tenor llevó el primer conjunto de bebop a la costa oeste, unos diez meses antes de la reunión histórica que tendría lugar en Los Ángeles entre Gillespie y Parker. Tres años más tarde, Hawkins volvió a ser pionero al grabar un solo de saxofón sin acompañamiento, «Picasso».

Sin embargo, con todas sus inclinaciones progresistas, el estilo de Hawkins nunca se adaptó al nuevo paisaje musical creado por el jazz moderno. Su gran instinto armónico le permitió navegar con habilidad por esta música, pero su fraseo y su concepción musical seguían anclados en la era del swing. Hawkins parecía a menudo más atraído por la idea de la modernidad que por la propia ejecución de dicha idea. Hawkins quiso mantenerse hasta el final en el filo de la vanguardia, y durante su última década llevó a cabo sesiones con Sonny Rollins, Randy Weston, Paul Bley y Joe Zawinul. Pero Hawkins era igualmente dado a regresar a contextos más tradicionales, y algunas de sus más logradas colaboraciones tardías tuvieron lugar junto a veteranos como Ben Webster, Roy Eldridge y Duke Ellington.

La relación de Lester Young con el jazz moderno es casi una imagen especular de la de Hawkins. Young tenía poco interés en ser percibido como un moderno (sus gustos personales como oyente tendían hacia las canciones populares y las baladas sentimentales), y sin embargo su estilo de interpretación no sólo presagió la llegada del bebop sino que en cierta medida la inspiró. Por supuesto, la vinculación con el saxofón de Kansas City establece una relación directa entre Young y Charlie Parker. Pero los dos saxofonistas presentan un vínculo mayor que el puramente geográfico: la existencia de una sensibilidad común. Ambos empleaban intervalos acórdicos más amplios de los habituales —las llamadas notas «de tensión»— como componentes básicos de sus improvisaciones. Pero el contenido armónico de su música era a menudo implícito (a diferencia del estilo explícito de Hawkins), pues en su concepción lineal las quintas, sextas, novenas y undécimas aumentadas se veían cuidadosamente integradas en las tersas líneas improvisatorias. Los acordes no eran expuestos en todo detalle sino simplemente insinuados, e incluso estas insinuaciones eran tan sutiles que podían pasar desapercibidas. Pero el cambio más importante anunciado por Young y desarrollado por Parker tuvo lugar en la construcción melódica de sus frases. Las pronunciadas síncopas que habían dominado el jazz desde su nacimiento en Nueva Orleans fueron empleadas con mayor moderación en su interpretación. El sonido de corcheas y semicorcheas con puntillo característico del estilo de Hawkins se vio sustituido por una producción de notas más regular. Ahora

era menos frecuente el énfasis en el primer tiempo del compás. Las líneas improvisatorias transmitían una sensación más clara de compás de 4/4. Por último se hacía perceptible un empleo mucho mayor de los tresillos para añadir vitalidad a las frases, quizás en sustitución de unas síncopas que en buena medida habían desaparecido. Todos estos elementos, difundidos por Young, serían adoptados por Parker y llevados a nuevos límites. La música de Young no era jazz moderno. Por encima de todo seguía siendo un producto de la era del swing. Incluso entre los contemporáneos de Young había muchos que tenían ideas mucho más progresistas sobre el jazz como forma moderna de arte (Hawkins, Tatum y Ellington son los ejemplos más prominentes). Pero Young —más que ninguno de estos músicos— creó unos cimientos sobre los cuales podrían construir los artistas modernos.

Young también revitalizó otra tradición del jazz. El cool jazz no surgiría como una de las fuerzas dominantes del jazz hasta principios de los años cincuenta. Pero antes de la Segunda Guerra Mundial Young ya estaba apuntando hacia este estilo alternativo. Más que ningún otro instrumentista de su generación, Young representó un enlace decisivo entre los pioneros del *cool* de los años veinte (Beiderbecke, Trumbauer) y sus sucesores de la época de la Guerra Fría (Getz, Mulligan, Davis, Desmond, Baker, Giuffre). En los años treinta esta vía era un camino solitario. El jazz siempre ha sido una forma de arte *hot* (y quizás sea ello parte de su esencia) en cuanto tiene de celebración de lo intenso, de lo inmediato y de cierta energía desenfrenada. La estética *cool*, que propugna unas virtudes diferentes, siempre ha constituido un enfoque minoritario. El completo rechazo del que fue objeto el estilo de Young por parte de sus colegas en la banda de Henderson simboliza de forma elocuente esta realidad. Hacia la época de madurez de Young, su estilo relajado estaba especialmente alejado de los estilos en boga. Al fin y al cabo, se trataba de la era del swing. El hecho de que Young fuese capaz de superar estos obstáculos y ganarse la admiración —y con el tiempo la imitación— de los músicos de jazz demuestra el valor duradero de sus innovaciones, además de la determinación —pese a su aire modesto— de este protagonista de la historia de nuestra música.

Los éxitos de Young con la banda de Basie contribuyeron indudablemente a ampliar su influencia, pero su concepción alternativa del jazz resultaba especialmente elocuente en sus grabaciones con combos pequeños. Sus grabaciones de finales de los años treinta con los Kansas City Six y los Kansas City Seven constituyen realizaciones de primer orden. En esta etapa Young toca el clarinete con un estilo lacónico e incisivo situado a años luz de las acrobacias entonces en boga de las escuelas de Benny Goodman y Artie Shaw, en tanto que su trabajo con el saxo tenor da lugar a clásicos del instrumento como «Lester Leaps In» y «Dickie’s Dream». Young ocupa una posición aún más destacada en sus estelares grabaciones en trío junto al pianista Nat «King» Cole de principios y mediados de los años cuarenta. Pero quizás la actuación en combo más inusual de este período es aquella en la que Young y varios colegas de Basie se unieron a Goodman en una sesión de 1940 que también

contó con la presencia de Charlie Christian. Esta música, que no se publicaría en muchos años, añade otra valiosa perspectiva al trabajo saxofonístico de Young, que destaca —incluso en esta ilustre compañía— por su inventiva melódica y su fluidez expresiva.

Young continuaría grabando en pequeños combos a finales de los años cuarenta y durante toda la década siguiente, pero pocas de estas sesiones igualarían las anteriores. Muchos han sugerido que las terribles experiencias de Young en el ejército durante los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial precipitaron un declive en su arte. Aunque Young no llegó a pisar el campo de batalla durante los quince meses de su período de servicio, sobre él cayó todo tipo de desgracias: quedó herido cuando corría una carrera de obstáculos, fue hospitalizado, operado, psicoanalizado, castigado, arrestado por posesión de marihuana y barbitúricos, encerrado en el calabozo y finalmente dado de baja de forma deshonrosa. Como consecuencia de ello, el de por sí introvertido Young se hizo aún más retraído y quedó más atrapado en las manías y rarezas de su mundo interior.

También su música cambió durante los años cuarenta. Su sonido se hizo más denso e incluso más tosco, las líneas melódicas se hicieron menos briosas y las frases a veces inconexas. Pero la cronología de esta transformación no es tan sencilla como se ha solido señalar. Algunos de estos cambios estilísticos ya habían apuntado antes del servicio militar de Young, quien tras su paso por el ejército fue capaz de realizar interpretaciones muy meritorias. Pero a medida que Young se acercaba a los cincuenta años, estos momentos inspirados se hacían cada vez más inusuales. A veces su modo de tocar sonaba simplemente a cansancio. No obstante, esta época fue económicamente próspera para Young, gracias sobre todo al empresario y productor Norman Granz, quien empleó el talento del saxofonista en gran variedad de empresas musicales. En la década que precedió a su muerte en 1959, Young grabó y actuó con frecuencia, y vio cómo su figura se hacía cada vez más respetada en el mundo del jazz y crecía a la par que aumentaba la consideración hacia el cool jazz. Los escritores de la generación *beat* le admiraban, y los aficionados al jazz que querían estar «en la onda» imitaban su particular forma de hablar. Un discípulo suyo de los años cincuenta, el saxofonista Brew Moore, llegó a proclamar: «el que no toque como Lester está equivocado».

Dentro del legado de los mejores años de Young, sus grabaciones con la cantante Billie Holiday ocupan una posición especial. Los amantes del jazz las admiran por su delicada intimidad, pero hasta el público más desconocedor de la mayoría de los aspectos de la era del swing ha sabido apreciar estos discos. Y ello no es de extrañar. El maridaje entre el jazz y la música popular —que de vez en cuando lleva a la felicidad nupcial, pero que demasiado a menudo adquiere tintes de matrimonio forzoso— nunca se ha consumado con mayor éxito que en estas grabaciones de combo. Aun cuando debía cargar con el lastre de un material banalmente comercial, Holiday era capaz de transmutar un desecho de Tin Pan Alley en una canción

artística. Dejó un sello tan personal en muchas piezas que ningún vocalista posterior se atrevería a cantar «All of Me» o «Foolin' Myself» —u otras muchas canciones— sin exponerse a comparaciones inevitablemente desfavorables. La aportación de Young a estos discos sería pequeña si la midiésemos en notas: frases susurradas que contestan a la línea vocal de Holiday («Without Your Love»), un solo de ocho compases que realza el puente de una canción («My First Impression of You»), una simple exposición melódica («Foolin' Myself»), un pequeño fragmento de clarinete («I've Got a Date with a Dream») o una fascinante introducción de cuatro compases («When a Woman Loves a Man»). Pero en cuanto a fuerza emocional, pocos interludios podemos hallar más persuasivos. Pero por encima de todo existía una química mágica entre los dos elementos, la voz de Holiday y el saxo de Lester, que llevó a algunos a describir la colaboración entre estos amantes platónicos como una «historia de amor musical».

Los logros artísticos de Holiday resultan tanto más notables cuando reparamos en las limitaciones dentro de las cuales hubo de operar la cantante. Su ámbito apenas abarcaba una octava y media. Su voz, además, no se proyectaba con mucha fuerza —a diferencia, por ejemplo, de Bessie Smith, que también tenía un ámbito limitado pero lo compensaba con una fuerza que hacía llegar su voz hasta las últimas filas del teatro—. Holiday carecía del talento para el *scat singing* de Ella Fitzgerald, del sonido puro de Sarah Vaughan o de la exuberancia de Louis Armstrong, pero lo que ella tenía compensaba sobradamente estas deficiencias. Su maestría se basaba en un incomparable sentido del compás, un fraseo ágil pero al mismo tiempo extraordinariamente relajado y, sobre todo, su capacidad de imbuir la letra de una profundidad de significado desconocida hasta la fecha. Se podría decir que Billie Holiday tenía más de estilista que de virtuosa, a no ser que consideremos la profundidad emocional un tipo de virtuosismo. Sus interpretaciones llegaban hasta lo más profundo de la canción, creando una música interior, no superficial.

Pero las limitaciones con las que se topaba Holiday iban mucho más allá de las relativas a la técnica vocal, y están entremezcladas con las terribles circunstancias de su biografía. La historia vital de Holiday ha sido idealizada unas veces y diseccionada otras. La versión romántica fue inaugurada por la propia Holiday, que «escribió» una autobiografía (*Lady Sings the Blues*) que mezclaba grandes dosis de ficción con una pizca de realidad. No es de extrañar que Hollywood crease una película de éxito basada en este libro, lo cual contribuyó a diluir aún más los elementos verídicos. Más recientemente, multitud de investigadores (entre ellos John Chilton, Linda Kuehl, Robert O'Meally y Donald Clarke) han emprendido su propia reconstrucción y análisis de la vida de Holiday, al tiempo que las memorias de quienes la conocieron (como John Hammond o Leonard Feather) han aportado puntos de vista adicionales. Dado este torrente de investigaciones y comentarios, nadie podrá afirmar que nos encontramos ante una escasez de material biográfico, desde luego. Pero la mayoría de los comentaristas han tendido a esperar demasiado de la turbulenta vida de Holiday:

han querido tergiversarla para extraer una moraleja, anotarla hasta convertirla en una continua apología o darle la grandiosidad de una tragedia shakespeariana. Al cabo de todo ello nos queda un enigma, un aura de misterio que rodea la vida de Holiday y se niega a ser resuelto. Se ha convertido en algo similar a otras figuras de la cultura popular del siglo XX que han sido analizadas hasta la saciedad —Marilyn Monroe, Elvis Presley, John Lennon— sin que la abundancia de las biografías y «explicaciones» o la pasión de los *fans* nos ayuden en lo más mínimo a esclarecer su esencia. Cuando es precisamente la esencia lo que queremos entender, todo lo que se nos da es una mezcla de hechos, anécdotas y rumores.

En el caso de Holiday, hasta los datos más simples (como un nombre, una fecha, una relación) pueden revelarse sumamente complejos. Nacida como Eleanora Fagan, cambió su apellido por el de Gough cuando su madre se casó con Phil Gough, volviéndolo a cambiar por Fagan cuando se divorciaron. En otras ocasiones su apellido era Holiday, Holliday o Halliday. Posteriormente adoptó el apellido de maridos o novios: Monroe, McKay, Guy, Levy. Y los nombres coexistieron desde el principio con los apodos. En el asilo House of the Good Shepherd de Baltimore, donde fue internada durante un breve período de su juventud, fue conocida como Madge o como Theresa. Lester Young le dio su célebre apodo de «Lady Day» (y ella le correspondió con el de «Pres»). Su padre, Clarence Holiday, más conocido por ser guitarrista de la banda de Fletcher Henderson, simplemente la llamaba Bill. La elección definitiva que Billie Holiday hizo de su nombre nos hace pensar en una afirmación de sus lazos con su padre ausente y el mundo del jazz y las bandas itinerantes que éste representaba.

Es de por sí poco habitual que alguien elija su propio nombre, pero Holiday fue más allá. Reinventó la historia de su vida en artículos y entrevistas, y finalmente en su autobiografía. Como descubrirían más tarde los investigadores, estas fantasiosas incursiones podían tomar cualquier dirección: a veces Billie hacía que su vida pareciese más sórdida de lo que en realidad fue, y en otros momentos le confería un barniz de respetabilidad. Nos dice haber nacido en Baltimore el 7 de abril de 1915, unos tres años antes de que se casaran sus padres. La realidad es que la relación entre Clarence Holiday y la madre de Billie, Sadie Fagan, fue una breve aventura de dos jóvenes menores de veinte años. No hay un certificado de matrimonio, y Clarence prácticamente rehuyó sus responsabilidades paternas. Se negó a reconocer públicamente a su hija hasta que la carrera de ésta comenzó a florecer. Más adelante Billie se vería atraída por hombres similares a su padre: seductores, mundanos, duros, libertinos e irresponsables, rasgos que también caracterizarían a los diversos amantes perniciosos que poblaban sus canciones.

Durante estos años, Billie fue frecuentemente confiada a algunos familiares, que unas veces la desatendían y otras abusaban de ella, posiblemente hasta el punto de violarla en alguna ocasión. En enero de 1925 un tribunal de menores la declaró carente de «una atención y tutela apropiadas» y la internó en la House of the Good

Shepherd por un año. Cuando salió del hospicio volvió a casa de su madre, quien por entonces vivía con Wee Wee Hill, un hombre mujeriego y ocho años más joven que ella, que trabajaba como portero. Sadie y Hill pronto se trasladaron a Nueva York. Hacia finales de los años veinte Holiday les siguió a la gran ciudad, y sería allí donde obtuviese sus primeros éxitos musicales.

Sabemos muy poco acerca de la maduración de Holiday como cantante de jazz. Según parece, las grabaciones de Louis Armstrong y de Bessie Smith causaron en ella una profunda impresión. Pero las diferencias entre la cantante y sus modelos son tan llamativas como las similitudes. La despreocupada jocosidad de Armstrong difícilmente podía tener un reflejo en la sombría visión del mundo que tenía Holiday, y aunque ésta tomó prestada alguna pieza del repertorio de Bessie Smith, Holiday no fue principalmente una cantante de blues, a pesar del título de su autobiografía. Pero Holiday podía dar voz al contenido lírico de la letra como muy pocos cantantes. En su grabación de 1936 para Brunswick, «I Cried for You» (el primer *standard* que grabó y su mayor éxito en este período), Holiday arranca lágrimas a una canción que muchos otros vocalistas han despachado de forma insustancial y neutra. Holiday la interpreta como una melancólica canción sentimental a pesar del animado tempo medio de la banda; años después dejaría boquiabierto al público al presentar esta misma canción a modo de balada.

En 1933 John Hammond oyó a Holiday cantar en un local nocturno de Harlem, dando todo un espaldarazo a su carrera con su elogiosa crítica en el *Melody Maker*, en la que la anunciaba como «todo un hallazgo» y afirmaba que, a sus dieciocho años, la vocalista «canta mejor que nadie que haya oído en mi vida». Aquel mismo año Hammond la contrató para cantar junto a Benny Goodman. A esta oportunidad siguieron otras, como una breve aparición en la película *Symphony in Black*, un compromiso con el Apollo Theater y nuevas grabaciones organizadas por Hammond, esta vez bajo el liderazgo de Teddy Wilson. Durante el resto de la década, Holiday realizó docenas de grabaciones con combos pequeños, que darían como resultado muchos de los mejores trabajos de su carrera. Antes de formar pareja artística con Lester Young, Holiday ya dejó su impronta en interpretaciones clásicas de «What a Little Moonlight Can Do», «These Foolish Things», «I Cried for You», «Billie's Blues», «A Fine Romance» y «I Can't Give You Anything but Love», entre otras canciones. Entre los solistas de estas actuaciones figuraban algunos de los mejores músicos de viento del jazz (Benny Goodman, Ben Webster, Johnny Hodges, Harry Carney), pero la incorporación de Lester Young para una sesión de enero de 1937 hizo que Holiday contase con un acompañante aún más receptivo. Prácticamente todas las grabaciones del tándem Holiday-Young tienen un valor perdurable. Aun cuando habían de cargar con una música banal o una letra forzada («Now They Call It Swing», «Me, Myself and I Are All In Love with You», «You're Just a No Account», «Sun Showers»), Holiday y Young eran capaces de crear una música cercana a la perfección. Y cuando contaban con un material más sólido («All of Me»,

«Foolin' Myself», «Mean to Me», «He's Funny That Way», «This Year's Kisses») producían interpretaciones insuperables cuya larga sombra se proyectaba sobre todo aquel que más tarde abordase estas canciones.

En este mismo período Holiday fue poco a poco ganando seguidores más allá del círculo cerrado de los entendidos de jazz. Sus breves colaboraciones con Count Basie y Artie Shaw ampliaron su público, en tanto que en 1939 su grabación «Strange Fruit», una inquietante canción sobre un linchamiento, le dio cierta mala fama y contribuyó a dar un tinte político a su imagen pública. Este cambio fue alentado por Barney Josephson, un antiguo vendedor de zapatos que había abierto recientemente el Café Society, un local de moda de Greenwich Village. Josephson había presentado esta canción a Holiday, animándola a concluir con ella sus actuaciones. En los años siguientes, Holiday fue cada vez menos cantante de jazz y más intérprete de canciones sentimentales. Sus obras más características de este período fueron piezas sombrías como «Lover Man», «I Cover the Waterfront», «God Bless the Child», «Good Morning Heartache», «Don't Explain» y la mencionada «Strange Fruit». El modo de cantar de Billie reflejaba todavía una intensa implicación emocional, pero a medida que transcurrió la década la calidad de sus compañeros de banda fue disminuyendo progresivamente, y su voz no tardó en hacer lo propio. Hacia mediados de la década ya no estaba rodeada de las estrellas de antaño sino de pésimos intérpretes de jazz o sensibleras orquestas de cuerda.

Las tribulaciones de la vida personal de Holiday también se hicieron cada vez más públicas durante este período. Ya desde su época de Baltimore Holiday se había apartado del camino recto. Antes de cumplir los quince años ya fumaba tabaco (con el tiempo llegaría a fumar cincuenta cigarrillos diarios), así como marihuana. Siendo adolescente trabajó en un burdel (su franqueza al respecto escandalizaría a muchos lectores de su autobiografía de 1956). Holiday también se convertiría en una gran bebedora. Años después, su marido Jimmy Monroe la inició en la heroína. La consiguiente adicción llevó a la cantante a tener problemas con la ley hacia finales de los años cuarenta. En 1947 fue obligada a cumplir una condena de diez meses en el correccional federal para mujeres de Virginia Occidental. Pero aun después de abandonar este centro, Holiday hubo de pagar caras sus faltas. Ya no podía actuar en clubes de Nueva York debido a una regulación —revocada en 1967— que negaba la licencia de actuación a quienes habían cumplido condena por delitos graves. Autorizada a actuar en teatros y auditorios, Holiday actuó en un exitoso concierto celebrado en el Carnegie Hall pero a continuación el espectáculo *Holiday on Broadway* fue retirado del cartel del Mansfield Theater tras cinco días de fracaso. Excluida de los locales nocturnos, Holiday prácticamente no podía ganarse la vida en Nueva York. Y en otros lugares muchos propietarios de clubes eran reacios a contratarla, bien por el estigma de su adicción o por la fama que había adquirido de poco fiable. En 1949 Holiday fue nuevamente detenida por asuntos de drogas cuando realizaba una gira por la costa oeste, pero fue absuelta de sus cargos al convencer al

jurado de que había sido involucrada por su compañero John Levy. Las ventas y las emisiones radiofónicas de sus grabaciones también decayeron durante este período, y en 1951 Decca se negó a renovar el contrato de Holiday. Un crítico del *Down Beat* se permitió bromear con petulancia diciendo que «Lady Day» se estaba convirtiendo en «Lady Yesterday».

En marzo de 1952 Holiday fichó por el sello de Norman Granz e inició el arduo proceso de tratar de rehabilitar su carrera como cantante de jazz. En los cinco años siguientes grabó más de cien canciones para Granz, contando nuevamente con músicos de jazz de talla mundial. Entre ellos se encontraban muchos de los mejores saxofonistas de jazz de la época, todos ellos en el estilo prebop (Coleman Hawkins, Ben Webster, Benny Carter, Willie Smith, Flip Phillips, Paul Quinchette), junto con trompetistas como Harry «Sweets» Edison, Charlie Shavers o Joe Newman. Holiday se vio acompañada al piano por Oscar Peterson, Jimmy Rowles o Wynton Kelly, músicos todos ellos del máximo nivel. En cuanto a compañeros de banda, material y estilo musical, Granz trató de recrear la fórmula que tan buen resultado había dado a Holiday en la época de preguerra. En bastantes ocasiones grabó las mismas canciones que le habían dado la fama dos décadas antes.

Pero la voz de Billie Holiday había cambiado. En opinión de algunos había declinado vertiginosamente. El valor de los últimos discos de Holiday sigue siendo materia de debate entre los aficionados al jazz. Su voz mostraba indudables signos de desgaste. Su música tenía ahora un carácter más oscuro, tiñéndose a veces de cierta sensación de desesperanza. El canto de Holiday siempre se había caracterizado por su vena melancólica, pero ahora los matices luminosos prácticamente habían desaparecido. El deterioro vocal de Holiday se veía en cualquier caso compensado por un estilo aún más matizado. El fraseo de Holiday, su sentido del compás y su capacidad de dar matices de claroscuro al significado de las letras se mantuvieron a un nivel insuperable en estas grabaciones tardías. Y si Holiday pudo estar alguna vez por debajo del nivel exigible, lo cierto es que nunca fue una vocalista indiferente. Miles Davis, en una conocida opinión expresada a Nat Hentoff en 1958, señaló la mayor madurez interpretativa de Holiday. «Ya sabes, ya no está pensando en quien era en 1937, y probablemente haya aprendido sobre muchas cosas. Y todavía tiene control, probablemente más que entonces. No, no creo que esté en decadencia». Y el saxofonista contralto Jackie McLean, recordando este período de la carrera de Holiday, explicaba: «Su voz sólo era una sombra de lo que había sido, pero todavía sabía transmitir una canción. Había perdido su voz, así que la emoción era su único vehículo de expresión»[111].

Holiday siguió luchando contra su adicción a la heroína y su alcoholismo durante sus últimos años. En 1956 volvió a ser detenida por tenencia de estupefacientes, en esta ocasión en Filadelfia. Pero aquel mismo año la fuerte personalidad de Holiday volvió a destacar en diversos frentes: su autobiografía fue publicada por Doubleday, actuó ante un público entusiasta en el Carnegie Hall, donde se leyeron extractos del

libro como parte del espectáculo, y siguió grabando y ganando grandes honorarios por sus actuaciones en locales nocturnos. Al año siguiente Holiday apareció en un programa de televisión, donde al frente de una soberbia banda que volvió a reunirla con Lester Young ofreció una interpretación finamente cincelada de «Fine and Mellow». Con razón suele citarse esta ocasión como el momento jazzístico más conmovedor jamás captado por las cámaras.

Al final el deterioro físico, más que el cansancio artístico, pasó factura a la cantante. A pesar de sus problemas cardiacos y hepáticos, Holiday mantenía un intenso calendario de giras, que incluía actuaciones en el extranjero. En un concierto ofrecido en Greenwich Village en mayo de 1959 tuvo que ser ayudada a abandonar el escenario tras cantar sólo dos piezas. Una semana después entró en coma. En el hospital dio señales de mejoría, recuperando peso poco a poco y comenzando a dictar partes de un nuevo libro a su colaborador Bill Dufty. Sus problemas legales, sin embargo, la persiguieron hasta el hospital; la policía acusó a Holiday de posesión de heroína y la sometió a arresto domiciliario, llegando al extremo de apostar agentes ante la misma puerta de su habitación del hospital. Aunque Holiday respondió positivamente al tratamiento del hígado, se le declaró una infección de riñón que la llevó a la muerte el 17 de julio. En el momento de su muerte, la cuenta bancaria de Holiday arrojaba un saldo de setenta centavos, pero los trabajadores del hospital encargados de recoger su cuerpo hallaron setecientos cincuenta dólares sujetos con esparadrapo a una de sus piernas: traicionada tan a menudo por sus más allegados, su instinto de supervivencia parecía impedirle confiar en alguien que no fuera ella misma.

DUKE ELLINGTON: PERÍODO MEDIO Y OBRA TARDÍA

Duke Ellington se terminaría beneficiando del creciente interés del público por el swing a raíz del éxito de Benny Goodman. Aun así, la era del swing llegó en un momento en el que Ellington se estaba distanciando cada vez más de la demanda del mercado de la industria discográfica. En el momento en el que el jazz se estaba convirtiendo en la música popular de Norteamérica, Ellington parecía especialmente decidido a transformar esta música en una forma de arte seria. Si había algo de paradójico en esta situación, Ellington no parecía ser en absoluto consciente de ello. Lo asombroso de la música de Duke durante el apogeo de las *big bands* es que, al margen de los conflictos que pudiese haber entre las exigencias comerciales y las

elevadas aspiraciones de su musa, éstos apenas repercutieron en su música. El genio de Ellington fue especialmente notable en esta capacidad —infrecuente en cualquier género, pero especialmente en el jazz— para alcanzar el máximo nivel artístico y al mismo tiempo seguir siendo un artista famoso en el mercado de masas.

Pero Ellington nunca se lo puso excesivamente fácil a su público. Su música era rica en disonancias. Sus melodías no eran cancioncillas fáciles de tararear (de hecho, sus insólitos saltos interválicos a veces las hacían temibles hasta para los cantantes más avezados). Mientras que la mayoría de los directores de orquestas de jazz incluían una buena dosis de canciones populares en su repertorio, Ellington confiaba al máximo en sus propias piezas. Es cierto que Duke sabía componer temas de éxito, pero éstos representaban una pequeña proporción de la producción de la banda si tenemos en cuenta la profusión de obras extensas, poemas sinfónicos, piezas de música ambiciosa programática, miniconciertos para los solistas, números novedosos, blues, elaboradas evocaciones del stride o del estilo de Nueva Orleans y composiciones experimentales de diversas clases. A veces estas incursiones en nuevos territorios tenían un éxito inesperado —como ocurrió en 1937 con la pieza de inspiración arábiga «Caravan», una aportación de Juan Tizol a la banda. Pero con más frecuencia el público se las veía con un «Diminuendo and Crescendo in Blue» o un «Reminiscing in Tempo». E incluso cuando Ellington ofrecía un animado número de swing de los que el público demandaba cada vez más en esta época, rara vez se trataba de los sencillos temas basados en *riffs* que solían llevar a otras bandas al éxito. Además, puede que el *riff* —básicamente un motivo repetido sobre armonías diferentes, a veces con un «golpe» sincopado producido por el contraste entre la longitud de la frase y el compás subyacente— fuese el sello musical indiscutible de la época (como demuestra el éxito de «Opus One», «In the Mood», «A String of Pearls», «Flying Home» y piezas similares), pero por lo visto nadie se lo había dicho a Ellington. Éste retaba a sus seguidores con complejos arreglos de swing como «Cotton Tail» o «Braggin' in Brass» —dos indudables obras maestras del género, si bien la primera resulta sumamente difícil de tararear y la segunda imposible—. Hoy en día las obras de Ellington más conocidas y grabadas son las escritas según la conservadora estructura de canción AABA, pero éstas representan sólo una faceta de su compleja personalidad musical. El propio Ellington solía apresurarse a manifestar una actitud displicente hacia estas creaciones más populares: «Solitude», decía, fue escrita en veinte minutos cuando necesitaba una pieza para completar una sesión de grabación; «In a Sentimental Mood», explicaba, surgió en Durham (Carolina del Norte) con el fin de aplacar una fiesta que se estaba descontrolando. Así pues, parece indudable que, en plena fiebre del público por la música de *big band*, Ellington fue remiso a popularizar el hot jazz.

En 1936, cuando el swing estaba arrasando el país, Ellington grabó poco y sin éxito. Ese mismo año, su grupo cayó hasta el quinto puesto en la encuesta del *Metronome*. Docenas de *big bands* estaban formándose por todo el país, a lo que

Ellington respondió hacia finales del año con una serie de grabaciones de cámara. En los dos años siguientes, Ellington grabó más de sesenta discos en sesiones de combo, pero sólo uno llegó a las gramolas («Jeep's Blues», con Johnny Hodges). En 1937 Ellington regresó a su trabajo con la *big band*, grabando los ambiciosos «Diminuendo in Blue» y «Crescendo in Blue», piezas complementarias que ocuparían sendas caras de un disco de 78 r.p.m. Su mayor éxito de ventas aquel año, sin embargo, fue el mencionado «Caravan», una exótica pieza de implicaciones modales que pocos líderes habrían considerado como éxito potencial.

Esta aparente tregua en la gran actividad de la banda era engañosa. La orquesta de Ellington, cuyo líder se acercaba a la cuarentena, estaba a punto de iniciar su período más brillante, una explosión de creatividad que duraría hasta la suspensión de las grabaciones durante la Segunda Guerra Mundial. Ellington continuaría grabando un material extraordinario toda su vida, pero el simple número de obras maestras producidas por la banda entre 1938 y 1942 llama la atención incluso en el contexto del medio siglo de carrera musical de Ellington. A esta eclosión artística contribuiría en gran medida la incorporación a la banda al final de la década de Billy Strayhorn, Ben Webster y Jimmy Blanton. Pero ya antes de su llegada, Ellington estaba aumentando la cantidad y calidad de su producción. En el año 1938 la banda dio luz a una serie de grabaciones clásicas. «Steppin' into Swing Society», la primera grabación del grupo en este año, presagió el creciente interés de Ellington en los arreglos de swing en tempo medio, otro de los sonidos característicos de la época. Hallamos una inspiración similar en otros extraordinarios arreglos de 1938, particularmente en dos piezas escritas para los mejores solistas de metal de Ellington: «Riding on a Blue Note», una vistosa exhibición del trompetista Cootie Williams, y «Boy Meets Horn», en la que la memorable actuación de Rex Stewart demostraba la habilidad de Ellington para suscitar profundas emociones con un recurso simple, en este caso un efecto de medio pistón en la corneta. Las actuaciones virtuosísticas de extrema rapidez nunca habían desempeñado un gran papel en el repertorio de Ellington, pero su «Braggin' in Brass» creó un clásico del género, un impresionante arreglo soberbiamente ejecutado por la banda. Estas incursiones en el swing puro no impidieron a Ellington continuar desarrollando su estilo «ambiental». La banda consiguió resultados especialmente memorables en «Blue Light», «Lost in Meditation», «Prelude to a Kiss» y «A Gypsy Without a Song». Como dejan claro estas piezas, Ellington era cada vez más capaz de incorporar diferentes recursos estilísticos a este tipo de temas (lastimeras llamadas de blues, armonías impresionistas, inflexiones de balada romántica) sin destruir la unidad global de la obra. Esta capacidad para abarcar tanto en una canción de tres minutos (que recuerda a las mejores creaciones de Jelly Roll Morton) destacaría como una de las virtudes más notables de la obra de madurez de Ellington.

Hacia el final de este fértil año, un joven compositor llamado Billy Strayhorn se acercó a Ellington después de una actuación en Pittsburgh para tratar de enseñarle

una de sus piezas. Dieciséis años menor que Ellington, Strayhorn había pasado su juventud en muchos lugares, como Ohio (donde había nacido en 1915), Nueva Jersey, Carolina del Norte y Pennsylvania, donde se matriculó en el Pittsburgh Musical Institute. Aquí estudió música de manera formal, lo que complementó con su pasión por el jazz y la composición de canciones. Poco antes de su decisivo encuentro con Ellington, Strayhorn había estado estudiando orquestación y actuando con un trío, si bien la mayor parte de sus ingresos procedían de su trabajo en un *drugstore*. Pero esto cambiaría de manera espectacular. El tema que captó la atención de Ellington aquella noche, «Lush Life», destaca como una de las mejores baladas de jazz, con su anhelante línea melódica y la evocadora poesía de su letra, todo ello respaldado por amplias armonías más propias de la música clásica que de Tin Pan Alley. En cuestión de semanas Strayhorn estaba escribiendo arreglos para la banda, iniciando así una relación con Ellington que duraría casi tres décadas. Durante este período compondría o colaboraría en más de doscientas piezas.

Ellington se había permitido desde hacía mucho tiempo ofrecer diversas colaboraciones a los miembros de su banda, pero hasta este momento estas relaciones habían sido abiertamente asimétricas. Strayhorn, por el contrario, se convirtió en todo un compañero profesional para Ellington, desempeñando un papel capital en la formación del sonido de la banda. De hecho una canción de Strayhorn, «Take the A Train», acabaría convirtiéndose en el tema emblemático de la banda. Pero la entrada de esta pieza en las listas de éxitos resultó atípica. Los instintos de Strayhorn no eran comerciales sino artísticos, y la elección por parte de Ellington de este *alter ego* musical reflejaba sin duda las propias aspiraciones del director como compositor serio. Especialmente en sus propias composiciones «ambientales» (canciones como «Chelsea Bridge», «Daydream», «Passion Flower», «Lotus Blossom», «A Flower Is a Lonesome Thing» y «Blood Count»), la maestría de Strayhorn rivalizaba con la de su jefe. Estas obras representan la mayor aproximación del jazz a la canción culta.

En 1939 Ellington siguió multiplicando su labor en diversos frentes. Los discos grabados en combo adquirieron prioridad a principios de ese año, pero la actividad de la *big band* no tardó en reanudarse con la grabación de más de una docena de piezas en marzo y en junio, incluidos un tema basado en un *riff*, «Pussy Willow»; la pieza ambiental «Subtle Lament»; la primera aportación importante de Billy Strayhorn, titulada «Grievin'», y «The Sergeant Was Shy», que evoca el «Bugle Call Rag». En primavera la banda viajó a Europa por segunda vez, y Ellington celebró su cuadragésimo cumpleaños en Suecia. Con esta ocasión fue agasajado por un gran grupo de escolares que le ofrecieron una serenata, a la que él respondió grabando «Serenade to Sweden» a su regreso a los Estados Unidos. Además, aquel año Ellington adquirió mayor relieve como instrumentista, grabando al piano solo —cosa rara en esta etapa de Duke— y en dúo con el bajista Jimmy Blanton a la llegada de este último en otoño de 1939.

La incorporación de Blanton representó un momento crucial para la banda. Con la

mitad de años que Ellington, este prodigio de veinte años de edad aportó un vivo entusiasmo, unido a un gran impulso e incisividad musicales, a casi todas las actuaciones del grupo durante su breve estancia en el mismo. A pesar de su juventud, la vida profesional de Blanton sólo duraría unos meses: a finales de 1941 hubo de abandonar a Ellington debido a su delicada salud, muriendo de tuberculosis en julio del año siguiente. Pero en este breve espacio de tiempo fue capaz no sólo de dar un nuevo ímpetu a la sección rítmica de Ellington, sino también de revolucionar el papel del contrabajo en el jazz. Había habido extraordinarios intérpretes de este instrumento antes de Jimmy Blanton, como Pops Foster, Steve Brown, Al Morgan, John Kirby, Wellman Braud, Billy Taylor (que tocaba con Ellington cuando llegó Blanton) y Walter Page, pero su virtuosismo tendía a eclipsar a éstos. Con todas sus virtudes, en comparación con Blanton parecían limitarse a marcar el compás con ritmo firme y a aportar un refuerzo armónico, mientras que el joven bajista era un intérprete de jazz completo. Actualmente el bajo desempeña un papel destacado en la mayoría de los conjuntos de jazz, impulsando la música, estableciendo un pulso rítmico, aportando adornos, nítidas líneas ambulantes y contramelodías, apareciendo de vez en cuando como voz solista. Blanton ayudó a definir todas estas funciones. Mostró que el bajo punteado (*pizzicato*) podía ser tan importante como la batería a la hora de «dar *swing*» a la banda, en impulsar a toda la banda de jazz. Él más que nadie consolidó el bajo como voz solista por derecho propio en el lenguaje del jazz. Con un sonido resonante y una pulida técnica sin par en su época, creó los cimientos del bajo del jazz moderno. La influencia de su sonido sólido y lleno de impulso rítmico puede percibirse prácticamente en todos los grandes contrabajistas de los años cuarenta y cincuenta, como Oscar Pettiford, Ray Brown, Charles Mingus, Red Mitchell, Paul Chambers y Red Callender. «El bajista más impresionante que he oído en mi vida era Jimmy Blanton», recordaría Callender. «La primera vez que lo oí, dije: así es como se tiene que tocar el bajo»[112].

La llegada de Ben Webster, la tercera incorporación importante a la banda durante este período, fue un importante golpe de efecto por parte de Ellington. Poderoso solista con un sonido profundamente personal, Webster pasaría a la historia como el mejor saxo tenor de la orquesta de Ellington. Su salida dejó un hueco que Ellington nunca pudo llenar. En sus mejores momentos, Webster estaba al nivel de los mejores intérpretes de saxo tenor del jazz, siendo citado por los aficionados a renglón seguido de Hawkins o Young. Su estilo de madurez revelaba un dominio sin precedente de las posibilidades sonoras del saxofón tenor en el jazz, exhibiendo un deslumbrante repertorio de sonidos entrecortados, ásperas acotaciones, quejidos, ladridos, gruñidos, *glissandi*, gritos y susurros. Su interpretación a veces podía ser agresiva, al igual que su personalidad (el belicoso Webster afirmó una vez haber derribado al campeón de los pesos pesados Joe Louis, pero ¿quién se atrevería a llevarle la contraria?), si bien su música era igualmente notable por sus momentos más suaves. Aunque emulaba la dulzura del sonido de Johnny Hodges, Webster le confería un carácter más cálido y

ligero. Sus notas prolongadas poseían una esencia deliciosa y difusa. Por último, aprendió a insinuar frases (con sólo una o dos notas) en lugar de plantearlas explícitamente, recordando la cita del poeta que dijo que las más dulces de todas las melodías son aquellas que no oímos. Pero Webster era igualmente experto en los arrebatos declamatorios, dejando en su más famoso solo con Ellington, el de «Cotton Tail», un perdurable prodigio de complejidad improvisatoria.

Nacido el 27 de marzo de 1909 en Kansas City (Missouri), Webster desarrolló su técnica junto a algunos de los mejores saxofonistas de jazz, aprendiendo en las bandas de Bennie Moten y Andy Kirk. Después de trasladarse a Nueva York en 1934, Webster trabajó por un tiempo con Fletcher Henderson y Cab Calloway, entre otros, antes de unirse a Ellington de forma regular en 1940. Su estancia con Duke sería breve: Webster dejó a Ellington en 1943, uniéndose nuevamente a la banda por un breve período hacia el final de la década, si bien pronto se marchó de nuevo para seguir una carrera de éxito como músico *free-lance* y de sesión.

Ellington también estaba haciendo importantes cambios en la administración de sus asuntos económicos. En 1939 se desprendió de Irving Mills y llegó a un acuerdo con la agencia de William Morris. Hacia esta misma época Ellington inició una relación a largo plazo con el sello discográfico Victor, con el cual firmó un contrato por cinco años. Cabe sospechar que la seguridad aportada por estos acuerdos desempeñase un importante papel en la explosión de creatividad que se produjo a continuación. Cuando menos, el sello Victor debió de dar a Ellington una enorme libertad artística. Los discos que grabó para esta compañía sólo tenían un levísimo barniz de comercialidad. Están llenos de sutilezas y complejidades (crípticas estructuras compositivas, sorprendentes modulaciones, insinuaciones de disonancias) que, aunque posiblemente granjearan a Duke la estima de los oyentes más serios del jazz, probablemente desconcertasen a muchos de sus seguidores más superficiales.

El alejamiento cada vez mayor de Ellington respecto a la forma habitual de la canción merece ser ilustrado. Para cuando llegó la era del swing, las estructuras de treinta y dos compases se habían afianzado como la forma dominante tanto en la composición de canciones populares como en la improvisación de jazz. La variedad más común empleaba dos melodías de ocho compases, un tema A y un tema B, por emplear la terminología al uso, que eran tocados en la sucesión AABA. Una segunda posibilidad, aún más simple, también era empleada con frecuencia: consistía en una forma AA’, en la que ambos temas duraban dieciséis compases y sólo el final diferenciaba ligeramente la versión A de la versión A’. Estas dos estructuras, AABA y AA’, han seguido siendo dominantes en el jazz hasta el día de hoy. Al tocar una pieza de este estilo, la banda de jazz simplemente repite la estructura en un ciclo constante de treinta y dos compases, con una exposición melódica inicial y otra final entre las cuales se crean improvisaciones sobre la misma forma. Desde luego, cuando la ocasión lo justificaba Ellington empleaba estas simples estructuras de treinta y dos compases, especialmente si aspiraba a la aceptación comercial. Pero no menos veces

se desembarazaba Ellington de esta camisa de fuerza del estilo de Tin Pan Alley, concentrando a veces cuatro o más temas en una canción de tres minutos. Y en lugar de limitarse a melodías de ocho o dieciséis compases, Ellington llenaba su música de secciones esporádicas de otras longitudes: éstas podían durar diez o veinte compases, o bien una cifra más asimétrica, por no mencionar su frecuente uso de estructuras de blues de doce compases. Estas melodías de diferente longitud a menudo coexistían en una misma composición, pudiendo ser además «condimentadas» por introducciones, codas, o interludios igualmente insólitos.

La famosa grabación de Ellington «Jack the Bear», de 1940, es en su mayor parte un blues de doce compases asombrosamente impulsado por el contrabajo de Jimmy Blanton. Pero a medio camino la pieza experimenta un cambio hacia la forma AABA. Para un músico de jazz experimentado, esta yuxtaposición inmediata de la forma de blues y la canción comercial era algo así como comer espaguetis y crepes en una misma sesión. Pero Ellington no sólo consiguió crear esta extraña mezcla sin causar una indigestión, sino que creó una obra maestra. «Sepia Panorama», también de este período, es otro ejemplo de la predilección de Ellington por las formas arcanas. Su estructura de cuatro temas se desarrolla según el esquema ABCDDCBA, siendo la segunda mitad de la canción una imagen especular de la primera. Una vez más las melodías varían en duración: los temas A y D presentan un formato de doce compases, mientras que las secciones B y C están construidas sobre las habituales estructuras de ocho y dieciséis compases. Además, el espíritu de las diferentes secciones es sorprendentemente diverso, con un meditabundo tema B que separa las más enérgicas secciones A y C y los dos improvisados *choruses* de D que ejecutan extraordinariamente Ellington, Blanton y Webster en estilo de blues. Semejante nivel de complejidad podía resultar desconcertante para los seguidores del *swing*, acostumbrados a una sencilla dieta a base de *riffs*. Pero Ellington se atrevía a ser diferente, llegando incluso a hacer de «Sepia Panorama» su canción señera en este período. A veces simplificaba las cosas en las actuaciones tocando sólo las primeras secciones de la obra, pero a menudo regalaba a su público la versión completa. Una grabación en directo de la actuación ofrecida por la banda en Fargo (Dakota del Norte) el 7 de noviembre de 1940 (una actuación maestra, aunque menos conocida que las que Ellington ofreció en el Carnegie Hall o en los Sacred Concerts) recoge una vibrante versión de cinco minutos en la que Blanton y Webster tocan de forma sublime. En conjunto, las interpretaciones de Fargo constituyen importantes documentos de la banda de Ellington de 1940, y muestran cómo las piezas más complejas y desafiantes que constituían la especialidad del grupo también podían constituir el jazz más *hot* y animado para el público de las pistas de baile. En realidad hay pocas grabaciones en las que la banda de Ellington toque con tanto brío y energía. No había ninguna contradicción en ello. El arte de Ellington se encontraba igualmente en su elemento en una sala de baile de Dakota como en el Carnegie Hall. Con toda su elegancia y delicadeza, Duke elevaba al público a su propia altura. Y los

seguidores de la banda se acostumbraron invariablemente a esperar las actuaciones más inspiradas en los lugares más insólitos.

El legado de las grabaciones de Ellington de principios de los años cuarenta es extraordinariamente rico. Las grabaciones de estos años para Victor se encuentran entre las mejores creaciones del jazz, al nivel de las sesiones de Armstrong con los Hot Five y los Hot Seven o las grabaciones de Charlie Parker para Savoy y Dial. La verdad es que uno no sabe por dónde empezar. El sombrío presagio de «Ko-Ko», con sus palpitantes notas pedales, recuerda la selvática *jungle music* de Ellington, si bien con una paleta musical más oscura y un tono casi desesperado. Si no supiéramos que se estaba produciendo una guerra mundial, casi podríamos adivinarlo a partir de este premonitorio lienzo musical. «Harlem Air Shaft» está situado en el polo opuesto, con su carácter exultante, despreocupado y lleno de vida. A mitad de la pieza, Ellington decide jugar con el oyente. La sección rítmica desaparece súbitamente, y los instrumentos de viento articulan un tema más reflexivo en *half-time*. ¿Es que la fiesta ha terminado prematuramente? En absoluto. Tras un momento de duda cargado de fuerza expresiva, el batería Sonny Greer vuelve a tomar las riendas con plena energía. Este juego se repite dos veces en un ejemplo maestro de satisfacción diferida. Algunas de las baladas y piezas ambientales más encantadoras del grupo datan de estos años, pero sorprendentemente muchas de ellas están escritas por músicos de la banda. Desde luego, la creatividad de Ellington en esta vena de inspiración seguía aún en plena forma, como demuestran «All Too Soon», «Warm Valley» y «Dusk»; no obstante también destacan como obras de primera fila temas como «Chelsea Bridge», de Strayhorn; «Blue Serge», de Mercer Ellington, y «Bakiff», de Juan Tizol. Pero esta banda era algo más que un conjunto de compositores. Para convencerse de ello basta con oír a Cootie Williams en «Concerto for Cootie», a Ben Webster en «Cotton Tail», a Jimmy Blanton en «Pitter Panther Patter» o a Johnny Hodges en «Main Stem». En realidad resulta difícil encontrar grabaciones de jazz que presenten un equilibrio entre composición, orquestación e improvisación más perfecto que estos trabajos de Ellington de 1940.

Una serie de circunstancias confluyeron para poner fin a este fértil período de la historia de la banda de Ellington. Cootie Williams decidió unirse a Benny Goodman en noviembre de 1940, tras once años de colaboración con Ellington. Jimmy Blanton dejó la banda en noviembre de 1941, muriendo de tuberculosis meses después. En el verano de 1942 se marchó Barney Bigard, y un mes después lo hizo la vocalista Ivie Anderson, también después de más de una década con Ellington. Este éxodo continuó cuando en 1943 Ben Webster dejó la banda. A mediados de la década Ellington perdió asimismo a Rex Stewart, Juan Tizol, Tricky Sam Nanton (víctima de un derrame cerebral) y Otto Hardwick. Tras haber contado durante años con un personal estable, Ellington tenía que abordar ahora una renovación de plantilla sin precedentes. Pero esto tampoco era todo. Los problemas de la industria discográfica también contribuyeron a reducir sus actividades. Durante casi dos años, Ellington se mantuvo

alejado de los estudios de grabación debido a la prolongada huelga convocada por James Petrillo, el contumaz dirigente de la Federación Americana de Músicos. Los *fans* vieron con abatimiento cómo a la magnífica (y prolífica) producción discográfica de 1938-1941 siguió básicamente el silencio, al menos por un tiempo.

Ni este paréntesis forzoso ni la profunda reestructuración de su banda fueron obstáculos para las ambiciones de Ellington. Su atención se centró cada vez más en la elaboración de extensas obras de jazz. Impertérrito ante el fracaso en 1941 de su espectáculo *Jump for Joy*, que había sido puesto en escena en Los Ángeles durante once semanas, Ellington siguió adelante, presentando su composición más atrevida hasta el momento, *Black, Brown and Beige*. Ellington llevaba más de una década manifestando su deseo de escribir una obra extensa que supusiera una descripción musical de la historia afroamericana. La naturaleza de este proyecto cambió constantemente: unas veces parecía destinado a ser una sinfonía, y otras veces una ópera o un musical. Finalmente no fue ninguna de estas cosas. En lugar de ello Ellington creó una obra en tres partes para voz y banda de jazz con una duración aproximada de tres cuartos de hora. Dada la talla de Ellington, una obra semejante podría haberse convertido en todo un acontecimiento musical. Pero su elección del Carnegie Hall como escenario (su debut en el venerable auditorio) sólo aumentó la mala fama que rodeaba a *Black, Brown and Beige*. A ojos de algunos, Ellington estaba haciendo algo más que escribir una obra extensa: estaba asaltando los bastiones de la música seria.

La respuesta de la crítica a esta pieza no fue ni mucho menos positiva. Paul Bowles, que escribía en el *New York Herald Tribune*, no sólo reprobó al compositor, sino que se pronunció sobre cuál era el ámbito «apropiado» del jazz. «Deberíamos desaprobar en general el intento de fundir el jazz con la música seria»[113], juzgaba Bowles, cuyas palabras recuerdan el tono con el que los dueños de las plantaciones censuraban a aquellos esclavos a quienes «se les habían subido los humos». Pero hasta los oyentes potencialmente más receptivos, como John Hammond, lamentaban que Ellington estuviese «desertando del jazz». En realidad *Black, Brown and Beige* era una obra admirable, pese a tener algunas imperfecciones. El primer movimiento incluye algunos de los desarrollos temáticos más sofisticados de Ellington, junto con una de sus mejores melodías («Come Sunday»), apasionadamente expuesta por el saxofón de Johnny Hodges. Lo más destacado del segundo movimiento es la inesperada aparición de una parte vocal, cuya letra está construida sobre una inusual forma piramidal:

The blues
The blues ain't
The blues ain't nothin'
The blues ain't nothin' but a cold, gray day, […]

En la actuación del Carnegie Hall seguía a esta sección un extraordinario solo de saxo tenor de Ben Webster. El tercer movimiento, *Beige*, es una sucesión menos estructurada de diferentes temas, cada uno de los cuales es empleado por Ellington para evocar musicalmente un aspecto específico de la historia y cultura afroamericanas. La inserción de un interludio de vals resultaba llamativa en su momento, dado lo inusual de este compás en las composiciones de jazz, pero en conjunto *Beige* presentaba menor cohesión que *Black* y *Brown. Black, Brown and Beige* representaba como totalidad un importante paso adelante para Ellington, su intento más audaz de abordar las exigencias de las formas largas. En todo caso pecaba de sobreabundancia: demasiado material temático, demasiados cambios de tempo, demasiados estados de ánimo. Pero con todos sus excesos, *Black, Brown and Beige* constituye un hito en la carrera de Ellington, y merece ser considerada la obra extensa más importante de la historia del jazz.

De haberse visto alentado, Ellington podría haber profundizado en la dirección esbozada por esta extensa composición. Pero las reacciones encontradas de los críticos le dieron que pensar. Durante el mes siguiente interpretó la obra dos veces más, y después la abandonó, no volviendo ya a tocarla en su forma original. Ellington continuaría estrenando piezas largas en sus conciertos del Carnegie Hall de la década de los cuarenta, pero ninguna sería tan ambiciosa como *Black, Brown and Beige*. En *New World A' Coming*, estrenado en el auditorio neoyorquino el 11 de diciembre de 1943, Ellington creó una obra más contenida en un único movimiento, menos orientada hacia el jazz y con cierto trasfondo de la música clásica del siglo XIX. Con *The Perfume Suite*, estrenada al año siguiente, Ellington —con la indudable participación de Strayhorn— optó por construir una obra más larga a partir de una sucesión de «movimientos», que básicamente no eran sino estampas musicales sin relación entre sí. Este mismo enfoque, que permitía a Ellington explotar su destreza como miniaturista, volvió a ser empleado en *The Deep South Suite*, de 1946, y *The Liberian Suite*, de 1947. Esta fórmula se convertiría en el método preferido por Ellington a la hora de abordar las formas extensas. En el siguiente cuarto de siglo Ellington compondría numerosas obras largas, pero el estilo temáticamente más experimental de *Black, Brown and Beige* raramente volvería a salir a la luz.

No obstante, como ha afirmado con razón Gunther Schuller, «antes de juzgar a Ellington con demasiada dureza, haríamos bien en recordar que la cuestión de las formas extensas en el jazz no ha sido respondida de una manera completamente satisfactoria por nadie»[114]. Una década después de *Black, Brown and Beige*, la aparición de los discos de larga duración (LP) fue anunciada como un avance decisivo que liberaría al jazz de las restricciones impuestas por los discos de 78 r.p.m. Una vez que los artistas de jazz no se veían ya limitados por la duración de tres minutos impuesta por los discos de 78 revoluciones, parecía estar a punto de iniciarse una era de florecimiento de las composiciones largas en el jazz. Pero la experiencia de medio siglo deja claro que los problemas tecnológicos no eran los únicos que

impedían tal liberación. ¿Cuál es, pues, el problema? Schuller habla de la dificultad de integrar improvisación y composición. Ciertamente es un asunto no desdeñable. Pero más acuciante es la cuestión —que no suele ser mencionada en los círculos de jazz— de cuál podría ser la estructura compositiva más adecuada a las obras de jazz extensas. En realidad sólo hay cuatro opciones. Por una parte, los compositores de jazz pueden tomar prestadas las formas de la música clásica y crear «óperas de jazz», «fugas de jazz», «sonatas de jazz», etc. En segundo lugar, los músicos pueden seguir empleando las formas breves —blues de doce compases, formas de treinta y dos compases—, simplemente tocándolas durante largo rato o hilándolas en suites. En tercer lugar pueden crearse obras largas básicamente carentes de forma. Por último, los compositores de jazz pueden inventar sus propias estructuras compositivas —no se trataría, por ejemplo, de una sonata de jazz, sino de una alternativa a la forma sonata (o fuga, rondó, etc.) creada para el idioma del jazz, sea como fuese. Esta última opción, claramente la más difícil, es con toda probabilidad también la más prometedora, y desde luego la menos explorada hasta el día de hoy —lo cual no debe sorprendernos, dado el escaso interés del mundo del jazz por el formalismo (actitud que a veces se convierte incluso en antagonismo)—. Cuando los comentaristas lamentan que Ellington recurriese a las «suites» básicamente informes en su madurez, ello no obedece a una falta de calidad (todo lo contrario), sino a que Ellington parecía estar rehuyendo la gran tarea pendiente. Más que ningún otro compositor de jazz del siglo XX, Duke tenía la visión, la ambición y el genio necesarios para crear estas nuevas estructuras.

¿Fracasó Ellington a este respecto? En realidad no. Hasta cierto punto, decidió simplemente encaminar sus energías hacia otros lugares. A veces sus visiones musicales más audaces salían a la superficie en breves esbozos, como en la interpretación de cuatro minutos y medio de «The Clothed Woman» de su concierto del Carnegie Hall de 1947, con su insinuación de atonalidad mezclada con elementos del stride y el blues. La integración de líneas vocales e instrumentales en «Transblucency», el empleo del contrapunto en «Fugueaditti» (que también sirvió como parte de la obra más larga *Tonal Group*) y la audaz armonización e interacción a modo de canon de la nueva versión de «Mood Indigo», ofrecida por la banda en 1945, revelaron el interés de Ellington en la expansión de su vocabulario musical. Como permite comprobar esta última pieza, a menudo la reelaboración de viejos materiales dio lugar a algunos de los momentos más inspirados de Duke. Cinco años después, Ellington realizó una versión de quince minutos de «Mood Indigo» para uno de primeros discos de larga duración, y los dieciséis *choruses* de variaciones sobre este tema han de clasificarse necesariamente como una de las mejores obras largas de la banda, a pesar de que se ha reparado poco en ella. Nunca se acercó tanto Ellington a la creación de un equivalente afroamericano de las *Variaciones Goldberg* de Bach o las *Variaciones Diabelli* de Beethoven. Pero Duke Ellington siguió cosechando éxitos. Incluso durante la prohibición de las grabaciones, Ellington continuó

escribiendo canciones populares de gran éxito. En 1943 dos piezas instrumentales de Ellington se vieron reformadas y, con nuevo título y el añadido de una letra, convertidas en éxitos: «Don't Get Around Much Any More», basada en «Never Lament», que estuvo en las listas de éxitos durante dieciséis semanas, y una versión simplificada del «Concerto for Cootie» que fue un extraordinario éxito de ventas bajo el título de «Do Nothin' till You Hear from Me». Sí, si la composición de piezas más largas hubiera sido el principal propósito de Ellington, probablemente habría dado en ella pasos de gigante. Pero le acuciaban otras muchas exigencias: las de las giras, la dirección de su banda, la celebridad, los intereses comerciales de la industria discográfica, etc., y ello hasta el final de su vida. El tiempo siempre escaseaba. («Hasta el trabajo no previsto», explicó Billy Strayhorn en una ocasión, «lleva retraso respecto a las previsiones»). Así las cosas, lo milagroso es que Ellington tuviera tanto éxito en frentes tan dispares.

La década de los cincuenta fue nuevamente una etapa de dificultades para Ellington. La repentina partida de Johnny Hodges, Lawrence Brown y Sonny Greer en 1951 constituyó la pérdida más devastadora de la historia de la banda. Ellington llevó a cabo su reagrupación consiguiendo que Juan Tizol abandonase la banda de Harry James, trayéndose con él al batería Louis Bellson y al saxo contralto Willie Smith. Las publicaciones de jazz calificaron esta maniobra como «el gran robo a James», pero las ganancias del atraco eran discutibles. Claramente había ciertos beneficios (Bellson se reveló en general superior a Greer a la hora de llevar a la banda los arreglos más rápidos), pero la salida de Hodges dejó a Duke un hueco imposible de llenar por Smith —con todas sus virtudes— o cualquier otro. Hodges volvería en 1955, pero entretanto Ellington nunca se adaptó plenamente a su ausencia. Gran parte de sus responsabilidades fueron asumidas por el saxofonista Paul Gonsalves, cuya llegada en 1950 aportó a Ellington el tenor solista más sólido de la época posterior a Webster. La incorporación del trompetista Clark Terry al año siguiente, en cambio, fue un golpe maestro por parte de Duke.

Pero la renovación de la banda sólo fue una pequeña parte de las dificultades de Ellington durante este período. Al menos era un factor que más o menos podía controlar. No ocurría lo mismo con el cambio en los gustos musicales del público norteamericano. Hacia 1950, la *big band* había dejado *de facto* de ser una figura de peso en la música popular americana. En los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, una serie de factores económicos se unieron para hacer desaparecer las *big bands* de forma lenta pero inexorable. Un impuesto sobre las salas de baile —posteriormente retirado— pudo constituir el primer factor de separación entre los músicos de jazz y el público de masas. En los años de posguerra, los costes de la promoción de la música swing aumentaron en paralelo con la subida en el precio del transporte, los sueldos y el alojamiento hotelero. La idea creciente del jazz como música únicamente para «oyentes» serios, una herencia del bebop, también data claramente de este período. Con el tiempo, la difusión de la televisión no sólo animó

a la gente a quedarse en casa, sino que distrajo la atención del público respecto a la radio, el medio que había proporcionado publicidad gratuita al jazz durante las dos décadas anteriores. Pero la propia música de swing también era en parte responsable, debilitada por los previsibles gestos de las bandas de renombre y la monótona y constante copia de los grupos de segunda fila. El gusto del público se estaba ahora desplazando hacia cantantes populares como Frank Sinatra, y no tardaría en abrazar el nacimiento del rock and roll. Quizás no hubiese un factor principal que acabara con la *big band*, pero el impacto de esta acumulación de factores fue enorme. En diciembre de 1946 se disolvieron ocho importantes orquestas de swing, como las de Goodman, James, Dorsey y Teagarden. Hacia finales de la década, sólo unas pocas formaciones supervivientes seguían trabajando con cierta regularidad. Y muchas de ellas eran bandas «fantasma», conjuntos cuasimoribundos que lucían los nombres de sus antiguos líderes, en el mejor de los casos con algún que otro resto de la gloriosa orquesta de antaño. Estos grandes conjuntos en estado terminal siguieron regurgitando los éxitos de años anteriores, sin aspirar siquiera a cualquier novedad o innovación.

Aquellos directores que siguieron programando música de *big band* nueva hubieron de luchar como nunca para mantenerse. La historia de Count Basie en estos años de posguerra es un buen ejemplo. Las ofertas de las salas de baile y hoteles se hicieron cada vez más escasas para su banda, obligando a Basie a tocar en pequeños clubes como el Bop City o el Royal Roost. Las ventas de sus grabaciones para el sello Victor eran escasas, y la calidad se resintió cuando la discográfica se lanzó a la búsqueda desesperada de «ganchos» que hicieran resurgir la popularidad de la banda. Basie se vio obligado finalmente a disolver su banda a principios de 1950. Su agente desde hacía mucho tiempo, Willard Alexander, llegó a señalar en la correspondiente nota de prensa que la *big band* de Basie había sido «destruida como atracción de taquilla». Count se vio relegado a la dirección de un simple sexteto. Alguien menos comprometido con la música podría haber abandonado, pero Basie siguió luchando. Su grupo pronto pasó a septeto, pues el veterano guitarrista Freddie Green decidió que la banda no podía salir adelante sin él. («*Simplemente vino por su cuenta*», relató Basie. «*Una noche íbamos a tocar en algún local del centro de la ciudad, y cuando yo llegué allí estaba él con su guitarra y todo […], aquí ha seguido desde entonces*»[115]). Cuando tenía conciertos importantes, Basie añadía músicos adicionales. Poco a poco y sobre la marcha fue reconstituyendo su núcleo solista y reconstruyendo su *big band*. Puede que su nueva banda, la del llamado «Nuevo Testamento», que describimos con mayor detalle en el capítulo siguiente, no hiciera olvidar a los oyentes a músicos como Lester Young y Herschel Evans (¿quién podría hacerlo?); sin embargo realizó una importante contribución al legado de Basie.

La historia de Ellington durante la década de los cincuenta siguió un curso similar. Por un lado, su consideración había caído tan bajo que un articulista del *Down Beat* llegó a instar a Duke a retirarse de la dirección de bandas de jazz. Aunque

esto resultaba una expresión extrema, incluso dentro del sensacionalismo polémico que por entonces caracterizaba dicha publicación, pocos podían negar que la primera mitad de los años cincuenta había representado un momento de declive en la trayectoria de la banda de Ellington. Éste se conformaba cada vez más con interpretar sus piezas de décadas anteriores. Durante estos años Ellington sólo escribió y grabó una composición extensa importante, el poema sinfónico de catorce minutos «Harlem», aunque es una obra maestra en casi todos los aspectos. Y con sus grabaciones de 1953 de «Satin Doll» Ellington se mostró aún capaz de escribir un éxito popular (aunque éste sería el último). Quizás la evolución más refrescante del último Ellington fue su destacada labor como pianista e intérprete de combo. El disco que en 1953 grabó para Capitol con piezas para piano supone toda una exhibición de Ellington como intérprete y como compositor («Reflections in D» y «Melancholia»). En los años siguientes, Ellington prepararía varios álbumes más en este estilo, generalmente con buenos resultados. Sus colaboraciones ocasionales con grandes intérpretes jóvenes como Charles Mingus, Max Roach y John Coltrane también fructificaron en algunos de sus momentos más creativos como pianista de combo.

Al mismo tiempo se hizo evidente en estos años un pronunciado conservadurismo en su trabajo con la *big band*. Después de reinventar continuamente su sonido durante dos décadas, el vocabulario musical de Ellington evolucionó poco desde finales de los cuarenta. Las innovaciones melódicas y rítmicas del jazz moderno le atraían poco. Exceptuando gestos simbólicos (alguna pieza gratuita con toques de rock o alguna insinuación pasajera del bop), su labor se centró en reformular su trabajo de décadas anteriores. Mientras otros líderes (Stan Kenton, Gil Evans) buscaban instrumentos exóticos que añadiesen color a sus orquestaciones, Ellington parecía conformarse con permanecer dentro de los límites de la tradición de la banda de swing. Así las cosas, no debe sorprendernos que el punto de inflexión para Ellington durante los años cincuenta se basase en su recuperación de una composición de casi veinte años antes: «Diminuendo and Crescendo in Blue». Su estentórea interpretación de esta pieza en el Festival de Jazz de Newport de 1956 electrizó a su auditorio. «En cuestión de una hora, todos los reporteros y críticos hablaban sin parar sobre ella», proclamaba orgullosamente su discográfica. «Para la mañana siguiente ya había un consenso general, el de que había sido una de las actuaciones más emocionantes que nadie había oído jamás»[116]. No deja de ser curiosa esta alabanza. Los *fans* no habían quedado extasiados ante la composición de Ellington, ni ante su orquestación ni su piano. Más bien había sido el ostentoso solo de veintisiete *choruses* del tenor Paul Gonsalves, repleto de clichés de blues y algún que otro momento de inspiración, lo que había arrebatado al público.

La carrera de Ellington volvía a recobrar fuerza. Sólo meses antes de actuar en Newport, el interés en su banda había descendido hasta tal nivel que Duke había llegado a tocar música de fondo en las *Aquacades*, un espectáculo acuático que tenía lugar a las afueras de Nueva York. Ahora comenzaban a surgir mejores compromisos.

Ellington llegó a ocupar la portada de la revista *Time*. Su banda volvía a grabar para una de las principales compañías discográficas. Inmediatamente después de Newport, Ellington grabó *Such Sweet Thunder*, una impresionante colaboración con Billy Strayhorn que se encuentra entre las mejores creaciones de ambos. La televisión pronto entró en escena, ofreciendo la CBS su *Drum Is a Woman* en 1957. La industria cinematográfica siguió sus pasos poco después, encargando a Ellington la composición de la partitura para *Anatomy of a Murder* en 1959 y *Paris Blues* en 1960. Y muchos de sus viejos colaboradores musicales volvieron a su redil: Johnny Hodges en 1955, Lawrence Brown y Juan Tizol en 1960 y Cootie Williams en 1962.

En sus últimos años, el estatus de Ellington como personaje público amenazó con arrinconar su actividad puramente musical. Adoptó el papel de embajador honorífico del jazz, viajando por Asia, Australia, el norte de África, Latinoamérica, Europa occidental y la Unión Soviética. Su septuagésimo aniversario fue celebrado en la Casa Blanca. El presidente francés Georges Pompidou le concedió la Legión de Honor. En Etiopía Haile Selassie le otorgó la Estrella del Emperador. Estuvo a punto de serle concedido el premio Pulitzer, pero en el último momento se le negó (una decisión vergonzosa en su momento, y que parece aún peor cada año que pasa), lo cual desencadenó una pequeña tempestad dentro del mundo del jazz. Doubleday pagó a Ellington un adelanto de cincuenta mil dólares por una autobiografía, un hecho sin precedentes en un libro sobre jazz: el resultado serían sus elegantes y discretas memorias, tituladas *Music Is My Mistress*. Naturalmente fueron surgiendo nuevas obras musicales de Ellington, que seguían denotando grandes ambiciones: suites que conmemoraban sus viajes (*Far East Suite*, *Latin American Suite*) o el legado histórico del jazz (*New Orleans Suite*), al lado de venerables adaptaciones clásicas (*Peer Gynt*, *El Cascanueces*). Pero la aparente originalidad en los títulos o dedicatorias no conseguía disfrazar el hecho de que Duke trabajaba básicamente sobre territorio familiar. El «Mount Harissa» de la *Far East Suite* resulta superficialmente exótico, pero los cambios de acordes son básicamente los mismos que los de «Take the A Train»; en su *Latin American Suite* Ellington aborda la característica música de aquel continente; sin embargo, ¿no había ya sido pionero en décadas anteriores con sus magistrales obras de aire latino de los años cuarenta? Los extensos y emotivos *Sacred Concerts* también parecían abrir nuevos caminos, pero incluso en ellos recurrió Ellington a composiciones anteriores como «Come Sunday». Una y otra vez, las enormes ambiciones de Ellington se veían enfrentadas ante las dimensiones aún mayores de su obra pasada. Estas últimas piezas no carecían de virtudes (muchas de ellas han superado sorprendentemente bien el paso de los años), pero las obras de Ellington no fueron ya consideradas rompedoras o progresistas por la mayoría de los aficionados y críticos. Y en el caldo de cultivo jazzístico de los años sesenta, en los que la virtud más importante era la de estar a la vanguardia, Ellington ya no podía ocupar el primer plano. Entretanto, más allá del mundo del jazz, el desolado paisaje de la música popular sólo estaba salpicado de piedras, o de Rolling Stones. En este

contexto, pocos fueron capaces de apreciar las joyas que aún componían Ellington o Strayhorn: «Isfahan», «Heaven», «Blood Count». Ellington, por su parte, tendió cada vez más hacia aquellos contextos (como el extranjero o la Casa Blanca) en los que podía brillar como embajador extraoficial del jazz, un papel para el que el duque del jazz estaba perfectamente dotado.

Pero muchos de los miembros más veteranos de la banda de Ellington estaban falleciendo o retirándose discretamente. La muerte de Billy Strayhorn en 1967 destrozó a Ellington, privándole de un íntimo amigo y una parte de su propia vida creativa. Le dedicó un álbum de homenaje, *… And His Mother Called Him Bill*, que constituye posiblemente su proyecto más emotivo de la década, en rivalidad con los *Sacred Concerts*. En 1970 Johnny Hodges murió súbitamente durante una visita rutinaria al dentista. Jimmy Hamilton desapareció en 1968, Lawrence Brown en 1970 y Cat Anderson en 1971; Paul Gonsalves murió sólo unos días antes que Ellington, en 1974. En sus últimos momentos, la banda de Ellington había perdido gran parte de su identidad, a pesar de su gran tradición en cuanto a personalidades musicales.

En enero de 1974 Ellington fue brevemente hospitalizado en Los Ángeles, donde se le diagnosticó un cáncer de pulmón. Dado de alta a los ocho días, Duke volvió a su vida profesional y a las incesantes exigencias de sus nuevos proyectos musicales. En marzo de 1974 dejó la banda en mitad de una gira para ser ingresado en el Columbia Presbyterian Hospital de Nueva York. Aquí se resintió de su enfermedad, si bien hizo que le trajeran un piano eléctrico a la habitación del hospital para seguir trabajando en su ópera cómica *Queenie Pie*. El 24 de mayo murió de neumonía. El entierro de Ellington tuvo lugar tres días después, en coincidencia con el Memorial Day (el día de los caídos), y en él más de diez mil personas acudieron a darle un último homenaje en persona, además de los numerosos panegíricos y homenajes de sus admiradores y amigos de todo el mundo. Gunther Schuller comparó a Ellington con Bach, Beethoven y Schönberg. El presidente Nixon lo alabó como el compositor más sobresaliente del país. El *New York Times* coincidió con este juicio, titulando su necrológica de portada: «El compositor más importante de América».

El paso de los años ha reivindicado esta altisonante alabanza. La muerte de Ellington sólo supuso una breve pausa en la difusión de su legado. El día de su entierro, Mercer Ellington tomó la batuta de su padre para dirigir a la banda en una actuación en las Bermudas («Duke lo habría querido así», explicó al *Times*). Mercer Ellington también se ocupó de finalizar el *Queenie Pie* de Duke, así como de su estreno en Filadelfia en 1986. Pero la continuidad de la actividad de la banda sólo fue la punta del iceberg de una explosión póstuma de «ellingtonmanía». Gary Giddins ha estimado que en la década posterior a la muerte de Ellington se publicaron unas cincuenta horas de música inédita del maestro. Estas obras, que incluían versiones prácticamente completas de importantes conciertos celebrados en el Carnegie Hall en los años cuarenta, no hicieron sino aumentar la creciente fama de Ellington. Desde luego, el mundo del jazz no ha contado desde su muerte con un compositor que haya

alcanzado la vastedad, la profundidad y la inspiración de la impresionante obra de Ellington. Y si dentro de un espectro más amplio buscamos también entre los compositores clásicos y populares, Ellington se contará aún entre un selecto grupo de maestros (Copland, Gershwin, Ives, Joplin, Sousa) cuyas creaciones vienen a representan el máximo esplendor de la música norteamericana.



VI
EL JAZZ MODERNO

EL NACIMIENTO DEL BEBOP

Mucho antes de que el jazz moderno surgiera como un estilo diferenciado, los profesionales de esta música habían asumido de manera implícita cierta ideología de modernidad. Desde sus primeros tiempos, el jazz había sido un arte progresista, con una incorporación continua de nuevas técnicas, armonías más amplias y ritmos y melodías más complejos. A veces esta ideología progresista se veía afirmada de manera explícita, como en el caso de las célebres alabanzas de Beiderbecke y los músicos de Chicago hacia Stravinsky y otros compositores contemporáneos de música clásica; en otros casos no eran necesarias las palabras, como ocurría con la modernidad implícita en las revolucionarias grabaciones de Armstrong de los años veinte. Pero tanto si argumentaban algo sobre el futuro de la música o se limitaban a anunciar su llegada mediante el sonido de sus trompetas, los principales músicos del jazz anterior eran modernos en el más puro sentido del término. Eran admirados (o censurados) como audaces partidarios de lo nuevo.

Es fácil pasar por alto lo que esta inclinación moderna tenía de extraordinaria, dado su contexto. El concepto de progreso desempeña un modesto papel en la mayoría de las músicas étnicas. Quienes buscan puntos de contacto entre el jazz y la música africana se olvidan de esta importante diferencia. Los griots del África occidental se proponen preservar su tradición musical tal y como ésta les ha llegado. No se trata de una simple elección estética, sino de un imperativo cultural: son los historiadores de su sociedad y su deber es mantener la integridad de su preciada herencia cultural. Esta actitud es contraria a la experimentación ocasional. En otras culturas preindustriales la música comparte esta función cuasisagrada. Puede acompañar un ritual o invocar un acontecimiento sobrenatural. En contextos tan delicados, cualquier modificación en la música supone una acción arriesgada que nunca es alentada; si se tolera es con desconfianza y preocupación. Naturalmente, las costumbres musicales evolucionan con el paso del tiempo, incluso en las culturas tradicionales no occidentales, si bien a un ritmo sumamente lento en este caso. Los «intérpretes» formados en este tipo de entornos sólo han aceptado gradualmente (y a veces a regañadientes) el concepto occidental de la música como espectáculo informal, con las consiguientes expectativas de novedad y por tanto de cambio en el

estilo. Y no está nada claro si esta actitud occidental, aparentemente más «progresista», representa realmente un progreso para quienes anteriormente habían considerado la música un elemento que participaba de lo divino.

Casi desde el principio los músicos de jazz asumieron un pauta distinta, asumiendo su papel como gente del espectáculo y buscando la experimentación con vehemente afán. Esto creó en el jazz unos cimientos más bien paradójicos, que se han mantenido hasta nuestros días: el músico de jazz pronto se reveló como un alma inquieta que unas veces alimentaba la tradición y otras la hacía añicos. Más llamativo aún es cómo esta actitud progresista de los primeros intérpretes de jazz procedía de los miembros de la clase social más desposeída de los Estados Unidos. Recordemos que esta música no sólo era vista con desconfianza por gran parte de la clase dominante, sino que a veces era menospreciada y ridiculizada incluso dentro de la propia sociedad negra. Dada esta hostilidad, la simple conservación del patrimonio musical afroamericano, o lo que es lo mismo, salvar el legado de Buddy Bolden o King Oliver del olvido en el que suele quedar sumida la historia temprana de la mayoría de las formas tradicionales de música, habría constituido un logro de primera magnitud. Pero hacer progresar el jazz hasta producir un Ellington o un Armstrong fue casi un milagro, máxime teniendo en cuenta que ello ocurrió en una sola generación. Sería un esfuerzo vano tratar de encontrar en algún lugar un ejemplo análogo de transformación tan rápida y espectacular de la música popular en música culta.

Dada esta hazaña histórica, el surgimiento de una modernidad más explícita a principios de los años cuarenta no debería ser considerado un cambio abrupto o discontinuo en la historia de esta música, sino sencillamente una ampliación de la tendencia intrínseca del jazz a la transformación, el cambio y el crecimiento. El jazz ya había demostrado su capacidad de asimilación de otros estilos musicales, como la marcha, el blues, los espirituales, la canción popular norteamericana, el rag, etc., haciéndolos parte de sí mismo. Hacer lo mismo con Stravinsky, Hindemith, Schönberg o Ravel representaba sin duda un reto extraordinario, pero también un reto inevitable. En los años treinta, la pregunta no era si el jazz podía abrazar la modernidad, sino cuándo lo haría, cómo y por medio de quién. Ya en 1931 los periodistas comparaban a Ellington con Stravinsky y Ravel. Algunos años más tarde, Benny Goodman hizo un intento más deliberado de filiación con la música culta contemporánea, encargando obras a Bartók, Hindemith, Copland y otros. Y éstos sólo son los ejemplos más destacados. ¿Quién podría negar las inclinaciones modernas de Art Tatum, de Coleman Hawkins, de Don Redman o de Bill Challis?

Lo paradójico es que el jazz moderno no nació de ninguna de estas raíces. No surgió ni de los conciertos de Ellington y Goodman en el Carnegie Hall, ni de los virtuosos pianistas del stride de Harlem, ni de los sonidos más experimentales de las *big bands* de la era del swing. Es cierto que tomó elementos de inspiración de todas estas fuentes, pero su sonido no fue el de ninguna de ellas. En lugar de ello, los

grandes impulsores de la modernidad jazzística de los años cuarenta desarrollaron su estilo propio e inconfundible. Descarada y sin inhibiciones, clandestina y nocturna, surgida en las *jam sessions* y en las giras de los grupos itinerantes, esta música no fue un producto de consumo comercial, ni fue concebida como tal en esta fase embrionaria, sino que sobrevivió en los intersticios del mundo del jazz. Los periódicos no dejaban constancia de su devenir. Sus primeras estrellas fueron en el mejor de los casos figuras de culto situadas fuera del circuito habitual, no nombres conocidos. Su evolución no fue conservada en acetato por las compañías discográficas: lo poco que sabemos de sus primeros pasos procede sobre todo de las cintas o discos elaborados por técnicos de sonido aficionados, entusiastas dispuestos a llevar su pesado equipo a los locales nocturnos o reuniones privadas en los que se practicaba la nueva música. En resumen, el jazz moderno fue un movimiento *underground* que fijó un modelo para todos los futuros movimientos *underground* del mundo del jazz, iniciando así cierta mentalidad de búnker instalado hasta el día de hoy en el mundo del jazz progresista. En ello hay también cierta paradoja: en una época en que la aceptación del jazz estaba barriendo el país, la siguiente generación de músicos se alejó cada vez más de la corriente principal o *mainstream* de la cultura popular.

¿En qué consistía esta nueva música? El primer jazz moderno, o bebop, como pronto fue llamado, se rebeló contra los símbolos populistas de la música swing. Los sencillos *riffs*, las letras accesibles, la adaptación a su función social de música de fondo para los bailes y las densas texturas de la *big band* construidas sobre el juego entre las secciones de metal y lengüeta, rasgos todos ellos característicos del jazz de preguerra fueron apartados en favor de un estilo más eficaz y más insistente. Algunas cosas, por supuesto, no cambiaron. La forma canción en treinta y dos compases y el blues de doce compases siguieron constituyendo piedras angulares en el repertorio de los *beboppers*. A menudo los compositores de bebop se limitaban a dar un nombre exótico y una nueva melodía (normalmente más compleja) a los acordes de viejos *standards*. Así, «Anthropology» tomaba prestadas las armonías de «I Got Rhythm», y «Ornithology» hacía lo propio con «How High the Moon». La instrumentación del jazz moderno también se mantuvo fiel a los modelos anteriores a la guerra. Es cierto que los *beboppers* prefirieron los pequeños combos al sonido de moda de las *big bands*, pero la sección rítmica subyacente, compuesta de piano, contrabajo y batería (a veces con la adición de una guitarra), no se vio modificada, al igual que el empleo de saxofones, trompetas y trombones como instrumentos de primera línea.

Pero el modo de tocar estos instrumentos sí experimentó un cambio radical en el contexto del jazz moderno. Las líneas improvisatorias se hicieron más rápidas y más complejas. Las síncopas y los fraseos de corcheas con puntillo que habían caracterizado el jazz anterior eran ahora mucho menos predominantes. En cambio, las largas frases podían prolongarse durante varios compases, formadas sobre un flujo constante de corcheas o semicorcheas ejecutadas con una precisión casi mecánica,

sólo alguna vez interrumpidas por un tresillo, una elocuente pausa, una interpolación de corcheas con puntillo o una vorágine de fusas, o bien por una frase cortante e inesperada. La concepción del compás cambió en paralelo con el nuevo estilo de fraseo; de lo contrario este enfoque menos sincopado podría haber carecido de viveza rítmica, convertido en el tibio equivalente jazzístico de las semicorcheas uniformes de la música barroca. La sensación rítmica del 2/4 de Nueva Orleans y Chicago se veía ahora totalmente sustituida por el dinámico 4/4 que habían preferido las bandas de Kansas City. Lo que es aún más importante, las frases a menudo empezaban y terminaban en las partes débiles (segunda y cuarta), o bien —de modo cada vez más frecuente— entre partes. Esto dio a la música un sonido quejumbroso e incisivo, que confería a cada frase una sensación de leve desequilibrio y daba impulso al solo en su totalidad. Por encima de todo, estas cristalinas improvisaciones eran excitantes por la gran velocidad a la que eran ejecutadas. Nunca antes la técnica instrumental había sido tan decisiva en el sonido de la música de jazz. Rara vez los tempos habían sido tan rápidos. Ni tampoco tan lentos: los *boppers* no temían los más lánguidos tempos de balada, si bien en estos casos sus solos implicaban con frecuencia una duplicación del tiempo indicado, manteniéndose a toda costa fieles a la velocidad. La onomatopeya que dio origen al estilo («rebop» o «bebop», finalmente abreviado a un simple «bop») resultaba muy apropiada. A diferencia de las síncopas directas y sencillas de Armstrong, Hawkins, Beiderbecke o Bechet, esta música recurría más al empleo de pequeños golpes y fintas que de golpes rotundos que buscaran el KO del oyente.

Las consecuencias armónicas de esta música también revelaban una nueva complejidad. Todos los grandes compositores de jazz moderno se deleitaron en el empleo de algunas estructuras armónicas características: véase si no la afición de Dizzy Gillespie por los patrones descendentes en tonos o semitonos, como en «Con alma» o en su tenso interludio «A Night in Tunisia», que se desarrolla con la austera precisión de un preludio de Bach; o bien la predilección de Charlie Parker por los acordes de sustitución II-V en «Confirmation», «Blues for Alice» o el famoso puente de «Ko Ko»; o cómo el iconoclasta Thelonious Monk domina las disonancias y las estructuras acórdicas más ambiguas, alejándose tanto de lo convencional que habría de pasar más de una generación hasta que sus estrafalarias obras se hicieran habituales en el repertorio del jazz. Ciertamente, estos recursos ya habían sido empleados en el jazz con anterioridad, pero nunca en este grado. La obra de teclado de Ellington de las décadas de los treinta y cuarenta estaba muy vinculada a la disonancia, pero estas tendencias vanguardistas sólo eran evidentes para aquellos oyentes atentos que detectaban la excéntrica obra pianística que subyacía bajo el sonido de la *big band*. Naturalmente, los acordes de «Ko Ko» no eran en absoluto nuevos, pues copiaban sistemáticamente los del swing clásico «Cherokee». Pero con anterioridad a Parker pocos se atrevieron a aventurarse en esta rápida carrera por el círculo de quintas, y las almas aguerridas que lo hicieron nunca lo intentaron en los

tempos preferidos por los *boppers*.

Pero con más frecuencia la complejidad armónica del jazz moderno era sólo implícita, siendo sugerida en las líneas melódicas y las improvisaciones, más que expuesta abiertamente en los acordes de las canciones. Al fin y al cabo, la mayor parte de las composiciones de bop se limitaban más o menos a seguir las progresiones convencionales de los *standards* de preguerra. Pero hasta cuando trabajaban en el terreno familiar de «I Got Rhythm» o los blues de doce compases, los *boppers* usaban abundantes novenas aumentadas, undécimas rebajadas u otros intervalos amplios, en una proporción desconocida en el jazz anterior. Para evaluar este cambio en toda su dimensión basta con estudiar la línea melódica de «Donna Lee», elaboración de Charlie Parker del *standard* «Indiana». La melodía de «Indiana» es convencional, manteniéndose en todo momento cerca de las notas de los acordes, pero la pieza de Parker se mueve de inmediato hacia aguas más profundas: casi todos los compases presentan una o más notas alteradas —una quinta aumentada, una séptima mayor tocada frente a un acorde menor, una novena disminuida que conduce a una novena aumentada y otros casos parecidos. La composición en su totalidad no es sino un ejemplo modélico de cómo el pensamiento armónico del bop revolucionó la fluidez de la línea melódica en jazz. Esto nos hace recordar las supuestas palabras de Parker, según las cuales un improvisador debía ser capaz de usar cualquier nota en cualquier acorde, siendo todo cuestión de colocarla en el contexto correcto. En general, los treinta y dos compases de «Donna Lee» suponen una prueba concisa —y casi euclidiana en su elegancia— de esta osada afirmación.

Pero también había un elemento de sencillez en esta música. Los arreglos eran simples, casi hasta un extremo. Los *beboppers* solieron optar por las exposiciones melódicas monofónicas, renunciando a las densas texturas del sonido de la *big band*. Y hasta cuando había dos o más instrumentos de viento (siendo la pareja del saxofón y la trompeta la primera línea típica del conjunto bop), lo habitual es que tocaran la melodía al unísono. La búsqueda de las formas compositivas extensas, el santo grial del jazz, fascinaba bastante poco a los intérpretes del jazz moderno. Las formas compositivas en su mayoría les venían dadas, habiendo sido extraídas del repertorio de la canción popular estadounidense.

Los *boppers* no eran formalistas. Su preocupación no era la forma sino el contenido. Los solos instrumentales ocupaban el centro de cada interpretación, insertados entre una exposición melódica inicial y otra final. Las desviaciones de esta receta eran infrecuentes: ocasionalmente se podía emplear un interludio entre solos (como en «Salt Peanuts», de Dizzy Gillespie); se permitía el empleo de introducciones y codas, pero raramente duraban más de cuatro compases. Lo importante era el libre juego de la improvisación. Las grabaciones *amateurs* de la época, como las famosas cintas y discos de Charlie Parker debidos a Dean Benedetti o el incendiario combate de Dexter Gordon y Wardell Gray sobre «The Hunt» que conocemos gracias a Ralph Bass, a menudo omiten por completo las exposiciones de

la melodía. No se pone a grabar la cinta hasta que empiezan los solos, casi como si la melodía misma fuera intrascendente, como los *trailers* y anuncios que preceden en el cine al comienzo de la película.

Las célebres historias de Charlie Parker y Dizzy Gillespie pueden llevar a creer que esta revolución musical tuvo lugar sólo en la primera línea, que esta gran conmoción sólo tuvo lugar entre los intérpretes de viento. En realidad, gran parte de la nueva sensibilidad del jazz moderno fue impulsada por las secciones rítmicas. En este sentido, la vena rebelde del jazz moderno manifestaba su gran distanciamiento respecto al triángulo Nueva Orleans-Chicago-Nueva York que había definido en una enorme medida la tradición musical. El pulso rítmico de esta nueva música se remontaba al medio oeste y al suroeste, y especialmente a Kansas City. El brillante sonido de *hi-hat* de Jo Jones, las crepitantes líneas de guitarra de Charlie Christian, las líneas ambulantes en 4/4 de Walter Page o Jimmy Blanton o el sobrio acompañamiento pianístico de Count Basie anticiparon elementos cruciales que acabarían por definir la sensibilidad rítmica del bebop. En realidad todos los instrumentos de la sección rítmica experimentaron una transformación durante estos años. El pulso de la música se hizo menos nítidamente articulado y más puntillista. Los acentos repentinos, como las célebres «bombas» ejecutadas por los percusionistas bebop en el bombo o los escuetos acordes de acompañamiento de los pianistas y guitarristas, aparecían ahora con frecuencia en las partes débiles. Los tempos a modo de ráfaga exigían una puntualidad impecable en el compás y una resistencia sin precedentes. Tras la irrupción del jazz moderno, la sección rítmica nunca volvería a ser la misma.

Pero el análisis musicológico no va más allá. El bebop vino tan definido por su contexto social como por los bemoles y sostenidos de sus acordes alterados. Desconocidos incluso dentro del mundo del jazz, los intérpretes de jazz moderno ostentaban la dudosa fama de pertenecer a una subclase dentro de una subclase. Recordemos que fue una revolución musical hecha ante todo por músicos de grupo, no por estrellas. No estamos hablando de Benny Goodman, sino de su guitarrista Charlie Christian. Lo mismo podemos decir respecto a Duke Ellington y su contrabajista Jimmy Blanton, Earl Hines y su saxofonista Charlie Parker, Cab Calloway y su trompetista Dizzy Gillespie, Coleman Hawkins y su pianista Thelonious Monk o Louis Armstrong y su saxofonista Dexter Gordon. Ajenos a las presiones comerciales que asediaban a los directores de banda de la época, estos practicantes secretos de un arte no publicitado eran libres de llevar este nuevo sonido hasta las últimas consecuencias. A estos músicos menos famosos les entusiasmaba la oportunidad de hacer una demostración de «su» música, y cuanto más difícil mejor. No es de extrañar, pues, que el estilo bebop resultante fuera la versión afroamericana del siglo XX de la idea de *épater le bourgeois*.

El individualismo de los *beboppers* fue vilipendiado por la marginalidad de éstos como ciudadanos negros en este momento crítico de la historia de los Estados

Unidos. La última generación anterior al fin de la segregación y la aprobación de la Ley de Derechos Civiles pretendió desafiar la limitación social de los afroamericanos. Los miembros de la primera generación de músicos de jazz habían triunfado como gente del espectáculo, y la población blanca se conformaba con que estuvieran en ese nivel. Pero los músicos de jazz negros de los años cuarenta querían más. Exigían su aceptación como artistas, como profesionales estimados de una forma musical seria. Hasta entonces muy pocos (Joplin o Ellington) habían aspirado tan alto. Pero con la llegada del bebop, toda una generación de músicos negros se estaba afirmando al mismo nivel que artistas cultos como los compositores clásicos, los dramaturgos, los poetas, los pintores y los escultores. Pasaría otra generación antes de que los músicos de jazz empezaran a asistir en gran número a los conservatorios, pero hacia los años cuarenta ya era evidente el espíritu que inspiraría tal dedicación.

El nacimiento del jazz moderno tuvo lugar en una extraña encrucijada, suscitado por una parte por los mordaces ritmos del jazz de Kansas City y, por la otra, ahondando en la atmósfera enrarecida del arte culto. Si existía una contradicción, su ejemplo más concreto fue la música y la breve carrera de Charlie Parker. ¿Parker el intelectual? Se podía apreciar esta faceta suya cuando llamaba a sus músicos a sus puestos tocando un fragmento de Hindemith al saxo contralto, o cuando identificó *El canto del ruiseñor* de Stravinsky durante una prueba realizada por *Down Beat* en 1948; «Da todas las estrellas que llevas dentro», dice a su entrevistador, Leonard Feather, y prosigue hablando de Prokofiev, Hindemith, Debussy y Ravel; en la cima de su carrera anunció su intención de recibir lecciones de composición del visionario compositor clásico Edgar Varèse. ¿Fue Parker un incondicional del jazz de Kansas City? Efectivamente, éste era uno de sus antecedentes musicales. Quién podría negarlo después de oír el agridulce lamento «Parker’s Mood», uno de los blues más profundos de la tradición del jazz. El pasado y el futuro se entrecruzan en la vida y obra de esta figura central.

Nacido en Kansas City (Kansas) el 29 de agosto de 1920 —y trasladado a Kansas City (Missouri) a la edad de siete años—, Parker bebió de las fuentes de esta tradición, coincidiendo sus años de formación con la era Pendergast, en la cual el vicio semilegal tuvo un acompañamiento de jazz. Como muchos de su generación, Parker conoció el jazz tanto mediante grabaciones como de primera mano, pero la mayoría de sus principales influencias estuvieron ligadas a Kansas City. Sobre todo, Lester Young (cuyos solos grabados aprendió Parker nota a nota) influyó en el joven con una concepción lineal de la improvisación, que indirectamente creó los cimientos del jazz moderno. Pero dos líderes que confiaron en Parker en sus primeros tiempos también dejaron huella en su música: el saxofonista Buster Smith, uno de los puntales del jazz de Kansas City (que ya había trabajado con los Blue Devils y Bennie Moten cuando en 1937 contrató al joven de diecisiete años para su propia banda), y Jay McShann, la quintaesencia del pianista de Kansas City, un maestro con un *swing*

impregnado de blues, que fue quien poco después ayudó a Parker a darse a conocer ante el público nacional.

El padre de Parker, Charles Parker Sr., había trabajado en el circuito teatral negro como pianista, cantante y bailarín antes de asentarse en Kansas City. Tras el nacimiento de su hijo apenas pisaba su propio hogar, tanto por su adicción a la bebida, que tenía prohibida en casa, como por su nueva ocupación como *chef* en una línea ferroviaria de coches cama. Antes de que Charlie cumpliera diez años, su padre se había marchado de casa para siempre. La tarea de criar al muchacho recayó en la madre de Parker, Addie, una mujer religiosa y tenaz que salió adelante desempeñando gran variedad de trabajos: aceptando huéspedes en casa, lavando, trabajando como asistenta, etc. Según todas las fuentes, Parker era mimado y consentido por una madre que lo adoraba. «Este chico era lo único por lo que yo trabajaba, lo único por lo que vivía», diría desconsolada a un entrevistador tras la temprana muerte de su hijo[117].

El primer coqueteo de Parker con la música fue suscitado por un hecho casual. Hacia la época en que Parker entró en el instituto, el adolescente oyó tocar el saxofón en un programa de radio a Rudy Vallee, un almibarado cantante más recordado por su estilizada voz que por su obra como instrumentista. Ante la insistencia de su hijo, Addie Parker le compró un saxofón contralto de segunda mano por cuarenta y cinco dólares. El joven estudió música brevemente en el Instituto Lincoln de enseñanza secundaria (donde Walter Page y muchos hombres del jazz de Kansas City se habían instruido antes que él), pero le decepcionó el instrumento barítono que le fue asignado en la banda de la escuela («todo lo que hacía era tocar *cup-cup, cup-cup*», recordaba en una entrevista de 1950). Su interés se reavivó cuando empezó a relacionarse con otros estudiantes cuyos intereses musicales tendían hacia el jazz.

Parker no era un prodigio del saxofón. Los diversos relatos de sus primeras actividades musicales hacen más hincapié en el entusiasmo que en la profundidad de su talento. Una famosa anécdota habla de la humillación sufrida por el joven saxo contralto en una *jam session* presidida por Jo Jones, el batería de Count Basie. Pugnando con el tempo, Parker titubeó con el saxo, si bien siguió adelante, hasta que Jones rechazó al joven cogiendo un platillo de su batería y lanzándolo por el aire para hacerlo caer con estrépito a los pies del saxo contralto. Entre risas y mofas, Parker salió del escenario. En lugar de desanimarse ante este fracaso público, Parker practicó aún con más determinación. Durante un compromiso estival en los montes Ozark, Parker estudió las grabaciones de Lester Young con la banda de Count Basie y profundizó su conocimiento de teoría musical. Sólo podemos especular acerca del progreso de Parker durante este período, pero su rápida ascensión tras este verano hacia compromisos más importantes con músicos más conocidos sugiere que el duro trabajo estaba dando resultado. Al final del verano Parker fue contratado para tocar un segundo saxo contralto en la banda de Buster Smith, y el veterano de Kansas City actuó ahora como mentor del joven. En el grupo de Smith trabajó junto con el

pianista Jay McShann, que pronto acogería a Parker en su propia banda.

Parker comentaría años más tarde que había empezado a llevar una vida disipada a los doce años, comenzando a consumir heroína a los quince. Podría tratarse de una exageración, pero sólo hasta cierto punto. Estudiante indiferente, Parker había dejado el Instituto Lincoln antes del segundo curso. A los dieciséis años Parker estaba casado, su mujer estaba encinta y él trabajaba como músico profesional. En algún momento del año siguiente, según su primera mujer, Rebecca Ruffin, Parker comenzó a emplear drogas intravenosas. Después de dejar a Buster Smith, Parker tocó unas semanas con Jay McShann antes de iniciar una vida itinerante, pero no como músico en gira sino como simple vagabundo. En Chicago captó la atención de Billy Eckstine, tanto por su demacrada apariencia como por su excepcional modo de tocar el saxo contralto: «Era el tipo más harapiento que te podías imaginar», recordaría Eckstine, «pero tocaba como nadie». Más tarde fue a Nueva York y trabajó como lavaplatos en un local de Harlem donde tocaba Art Tatum. Al igual que Armstrong y Ellington, Parker fracasó en su primer intento de conquistar Nueva York. Tras dar conciertos esporádicamente y probar suerte en varias *jam sessions* locales, pronto volvió a Kansas City, según parece para asistir al entierro de su padre. Hacia la misma época adoptó el sobrenombre de «Yardbird», abreviado a menudo como «Bird» («pájaro»). Las informaciones sobre cómo se ganó este apodo difieren entre sí (puede que inicialmente no se refiriera sino a su afición a la carne de ave), pero finalmente adquirió un significado mayor, que representaba para sus *fans* la libre creatividad de sus líneas de saxo contralto.

La supervivencia de una grabación *amateur* de Parker procedente de este período nos da la primera visión del rompedor enfoque improvisatorio que estaba desarrollando. La fecha precisa de estas creaciones, basadas en los cambios de acordes de «Honeysuckle Rose» y «Body and Soul», ha generado controversia. Algunos las han situado en 1937, y otros en 1940. Las claras alusiones de Parker a una grabación de Roy Eldridge y Chu Berry de «Body and Soul» fechada en 1938 y a la melodía de Jimmy Van Heusen «I Thought About You», publicada y grabada por primera vez en 1939, dan credibilidad a la segunda fecha. La madurez de la concepción de Parker también parece corroborar una fecha de grabación en torno a 1940, después de su regreso a Kansas City tras sus experiencias en Chicago y Harlem. Al fin y al cabo, Parker más adelante declararía que su primer «gran avance» —cuando se dio cuenta de que los intervalos acórdicos más amplios podían ser utilizados como trampolín para la improvisación melódica— tuvo lugar durante esta visita a Nueva York. Y la interpretación de «Honeysuckle Rose» y «Body and Soul» hace un uso generoso de esta técnica. No se trata de un ejercicio de aprendiz. Ningún otro saxofonista de la época, ni siquiera Hawkins o Young, estaba profundizando y avanzando tanto en la armonía. El virtuosismo relajado de sus grabaciones posteriores no se da aquí, siendo aún rígido su fraseo, pero la comprensión conceptual de Parker asusta por su madurez.

Poco después de volver a Kansas City, Parker se reunió de nuevo con McShann, con quien estaría los dos años siguientes. Sus solos, que aparecen en una serie de grabaciones de McShann de este período (discos comerciales y grabaciones de aficionado), se ganaron muchos admiradores —aunque en su mayoría se trataba de otros músicos, no del público general—. Especialmente reveladoras son las grabaciones realizadas en noviembre de 1940 por unos fervientes aficionados de la Universidad de Wichita en una emisora de radio local. En «Lady Be Good», Parker demuestra su dominio de los gestos de Lester Young (llegando a incluir una rápida alusión a «Mean to Me»), elaborando un solo refinado si bien algo falto de originalidad. Pero Parker vuelve a destacarse en «Honeysuckle Rose» con una improvisación imperiosa y audaz en su fuerza melódica, ejecutada con gran fluidez. Algunos meses después McShann empezó a grabar música comercial para Decca, y los solos aportados por Parker destacaron de nuevo. En «The Jumpin' Blues», Parker empieza su improvisación con una esbelta y extensa frase que anticipa el bebop puro de su composición posterior «Ornithology»; se trata de su mejor trabajo grabado hasta entonces. «Sepian Bounce» y «Swingmatism», del mismo período, también presentan unos solos de juventud de gran solidez, que pronto serían muy imitados por otros músicos en su asunción de este nuevo enfoque del jazz.

Aunque la influencia de Lester Young ha sido puesta de relieve con frecuencia —y sin duda se reveló crucial en la evolución musical de Parker—, el contralto claramente se inspiró en muchas otras fuentes a finales de los años treinta y principios de los cuarenta. Las primeras grabaciones de Parker dan idea del amplio abanico de sus gustos musicales: en una *jam session* captada en una habitación de hotel por Bob Redcross en febrero de 1943 encontramos a Parker citando el solo de Ben Webster en «Cotton Tail»; en otras grabaciones extraoficiales Parker hace alusión a la mítica improvisación de Coleman Hawkins en «Body and Soul»; una incorporación aún más inusual a la discografía de Parker en esta época es aquella en la que el saxo contralto practica sobre un disco del «Benny Goodman Trio». En otras ocasiones se pueden oír en su interpretación ecos momentáneos de Willie Smith y Johnny Hodges. El ágil fraseo de Young cubre como un barniz todas estas fuentes, proporcionando un prisma melódico básico por el cual se filtraban las restantes influencias. Años después las publicaciones de jazz describirían a Parker y los demás *beboppers* como unos rebeldes que habían rechazado la tradición del swing, pero de estas grabaciones del bop en ciernes se puede extraer una lectura muy diferente. El salto estilístico dado por Parker (y los restantes *beboppers*) habría sido imposible sin el cuidadoso estudio de los primeros pioneros de la tradición del jazz.

Pero ni siquiera la genealogía más detallada de las fuentes de Parker puede explicar el sonido único de su saxofón contralto. Aquí no hay predecesores: ni Lester, ni Hawk, ni Hodges, ni Carter. Aquí parece operar una filosofía utilitaria que hace hincapié en la economía de medios. Cada nota es articulada con energía concentrada, cada frase es ejecutada suavemente, pero con ciertos resabios de mordacidad. Las

frases empiezan y acaban con escueta precisión. No hay melancólicos *rubati* que estiren la línea melódica. No hay respiraciones prolongadas —al estilo de Ben Webster— que confieran a la música un carácter relajado y aterciopelado. Cada una de las frases es atacada con toda intención. Ningún saxofonista anterior a Parker había tenido un sonido tan cortante. Y su influencia sobre los músicos de jazz posteriores ha sido enorme. Después de la aparición de Parker, el sonido más cálido y redondo de Benny Carter o Johnny Hodges pasó de moda, siendo sustituido su difuso romanticismo por un ataque quirúrgicamente agudo. Con todas sus diferencias, los sonidos llenos de testosterona de los posteriores saxofonistas de jazz (Rollins, Coltrane, Coleman) no habría sido posible sin el modelo pionero de Parker. Esto también formaba parte de la rebelión del *bopper* contra las pretensiones comerciales del jazz de la era del swing. Los toques almibarados, la influencia de las bandas *sweet* y los diversos modos en que las asperezas del jazz habían sido limadas para el consumo del público de masas constituían elementos que debían ser extirpados en beneficio de una concepción más pura del jazz: la de una música culta con la carga emocional de un grito de guerra. Quienes ahora quisieran bailar lentamente al son de una música romántica no debían acercarse a los escenarios de jazz.

En 1940 la banda de Cab Calloway llegó a Kansas City con un joven trompetista en su sección de metal llamado John Gillespie, apodado ya «Dizzy» por sus colegas. Durante un intermedio, el trompetista Buddy Anderson habló a Gillespie de un saxofonista local que merecía la pena oír. Gillespie recordaría después sus bajas expectativas: «Bueno», dije, «¿un saxofonista? Yo toco con Chu Berry, conozco a Benny Carter y he tocado con Coleman Hawkins, y conozco también a Lester Young». A pesar de su juventud, Gillespie era ya uno de los trompetistas armónica y técnicamente mejor pertrechados de la época, de modo que no estaba dispuesto a ser impresionado. Sin embargo, Anderson insistió, y al día siguiente concertó una cita entre ambos en una improvisada *jam session*, en la que Gillespie acompañó al piano y Parker tocó el contralto. El encuentro significó un momento decisivo en las carreras de ambos. «Me quedé estupefacto al ver lo que ese tipo sabía hacer», continúa Gillespie. «Aquellos otros tipos con los que había estado tocando no eran realmente mis colegas. Pero en el momento en que oí a Charlie Parker me dije: éste es mi colega […]. Charlie Parker y yo nos estábamos moviendo prácticamente en la misma dirección, pero ninguno de los dos lo sabía»[118].

Gillespie había recorrido un camino diferente hasta alcanzar este momento decisivo en su evolución musical. A diferencia de Parker, cuya infancia había transcurrido en un floreciente contexto jazzístico, Gillespie había crecido en la localidad rural de Cheraw, en Carolina del Sur. El último de nueve hijos —«sólo siete de nosotros vivimos lo suficiente como para recibir un nombre»—,[119] John Birks Gillespie fue criado por una madre indiferente y un padre maltratador. «Todos los domingos por la mañana nos pegaba nuestro padre. Así es principalmente como le recuerdo». El padre de Gillespie era un albañil que tocaba el piano con una banda

local los fines de semana. También guardaba los instrumentos en su casa durante la semana, para impedir que los músicos, sin recursos en su mayoría, los empeñaran entre concierto y concierto. El salón de la casa tenía el aspecto abarrotado de una tienda de instrumentos de segunda mano, y entre su mobiliario se encontraba un piano, una batería, una mandolina, una guitarra y un contrabajo de una sola cuerda. Desde temprana edad, John Birks se familiarizó con el sonido de los diversos «juguetes».

El aliento musical venía sobre todo del exterior de la casa, de vecinos y maestros. Durante su quinto curso de primaria, Gillespie se apuntó a la banda de la escuela. Al ser el benjamín del conjunto, le quedaba elegir el instrumento descartado por los demás, en este caso un trombón de varas bastantes centímetros más largo de lo apropiado para su corto brazo. Impertérrito, Gillespie practicó con diligencia, y pronto tomó prestada la trompeta de un vecino, que también aprendió a tocar. A los doce años había adquirido una técnica rudimentaria en ambos instrumentos, pero cada vez más gravitó hacia la trompeta. Las oportunidades de tocar pronto aparecieron en su camino. En la protección de este entorno, el joven podía desarrollar un sentido de la identidad y la maestría musical que no habría sido posible en Kansas City o en Nueva York: Gillespie se enorgullecía de ser el «mejor trompetista joven de Cheraw y alrededores». En realidad, en aquella época sólo sabía tocar en una tonalidad, y tenía dificultades con el solfeo. En un encuentro que recuerda la humillación de Parker a manos de Jo Jones, las pretensiones de Gillespie se vinieron abajo cuando un trompetista local que había estado dando conciertos en Filadelfia volvió a Cheraw para visitar a su familia. «Me dio toda una lección», recordaría Gillespie. «Sonny contó atrás y empezó a tocar en do, pero todo lo que yo podía hacer era tratar de seguirle a tientas, porque no era capaz de encontrar una sola nota en la trompeta […]. Me sentí destrozado, lloré, porque se suponía que yo era el mejor trompetista de Cheraw».

Una sociología del jazz podría sacar mucho partido a estos relatos de situaciones vergonzosas en *jam sessions*. Estas humillaciones públicas constituyeron un frecuente rito iniciático para los músicos del jazz moderno. Años después, tanto Parker como Gillespie jugarían de modo similar con músicos de menor rango. En las primeras sesiones de 1940 en el Minton's y Monroe's, los clubes de Harlem en los que se desarrolló el vocabulario del bebop, los más expertos usaban tempos rápidos y líneas melódicas complejas para intimidar a los aspirantes y consolidar sus propias credenciales. En un contexto en el que los títulos del conservatorio eran aún desconocidos, el *curriculum vitae* se forjaba noche tras noche sobre el escenario. Esta cultura combativa y de exaltación masculina rara vez es mencionada, pero representa un valor central dentro de la comunidad del jazz. En las biografías de Parker y Gillespie —y de otros muchos músicos— estos dolorosos reveses se convirtieron en momentos decisivos, descritos con un fervor que recuerda la trillada idea de «lo que separa a los hombres de los niños». El asentado cliché jazzístico de «pagar un precio»

de sufrimiento (*dues paying*) adquiere un carácter socialmente más aceptable en este ritual (haciendo que parezca una especie de transacción económica), pero ignora el trasfondo agresivo que impregna este lado oscuro de la «mentalidad» del jazz. ¿Cómo habría sonado el jazz moderno sin este deseo persistente de quedar por encima de los demás?

En el caso de Gillespie (como en el de Parker), el joven comenzó a estudiar el instrumento con renovada dedicación. En unos meses había aprendido a tocar con facilidad en varias tonalidades. Con quince años, Gillespie se sintió suficientemente seguro de sí mismo como para unirse a las bands de jazz foráneas que actuaban en el Elk's Hall de Cheraw. Pero la música que llegó a Cheraw por medio de las ondas radiofónicas causó en él un efecto aún más profundo. En el hogar de Gillespie no había ni gramófono ni radio, pero un vecino tenía ambos aparatos y dejaba al adolescente acudir a su casa para usarlos. Las emisiones radiofónicas de la música de la Teddy Hill Orchestra, interpretada en el Savoy Ballroom de Harlem, causaron la máxima impresión en Gillespie. El joven prestó particular atención al trompetista solista de Hill, Roy Eldridge, que sería el modelo a seguir. Las mismas cualidades que admiraba en la interpretación del experto trompetista (su sólida técnica, la emoción rítmica y el imponente registro) impregnarían más tarde su propia concepción virtuosística del instrumento. Con tanto éxito que Gillespie se incorporó varios años después a la banda de Teddy Hill para ocupar el mismo puesto que había ocupado Eldridge.

En el otoño de 1933 Gillespie entró en el Laurinburg Institute, en Carolina del Norte, donde siguió estudios musicales formales. Sus conocimientos armónicos se vieron enriquecidos por su trabajo al piano, instrumento con el que experimentó con las estructuras acórdicas y más tarde escribiría la mayoría de sus composiciones y arreglos. En la primavera de 1935 su familia se trasladó a Filadelfia, y el adolescente les siguió pocos meses después. Aquí empezó a trabajar ocasionalmente como músico profesional y a relacionarse con otros jóvenes aspirantes a trompetistas —en particular con su primo Charlie Shavers, tres meses mayor que Dizzy, que destacaría como solista en el sexteto de John Kirby, uno de los mejores combos de su tiempo, y más tarde con la *big band* de Tommy Dorsey—.

Shavers compartía el entusiasmo de Gillespie por Roy Eldridge; ambos memorizaban los solos de su ídolo, y comenzaron a reproducirlos nota por nota en los conciertos. El sonido de Eldridge seguiría constituyendo una influencia de fondo en Gillespie, después incluso de que éste hubiese desarrollado su estilo de madurez, lo que daría un barniz de tradicionalismo de la era del swing incluso a la obra más experimental de Dizzy. Y quizá fuese el modelo de Eldridge el que llevó a Gillespie a conservar un fuerte sentido de la síncopa en su modo de tocar, mientras otros músicos del bop —especialmente Parker— tendían hacia líneas melódicas más fluidas. Es más, Gillespie rompería a menudo las largas líneas melódicas, tan apreciadas por los intérpretes modernos, mediante el uso de frases cortas e irregulares y saltos

virtuosísticos hacia el registro más alto del instrumento —gestos que también recuerdan a Eldridge—. Estos elementos de espectacularidad, que conectaban a Dizzy con la tradición prebop de la trompeta del jazz —no sólo con Eldridge, sino también con Armstrong— también fueron apreciados por el público general, que otorgó a Gillespie una fama y una popularidad de las que no gozó ningún representante del bop.

En 1937 Gillespie se trasladó con sólo diecinueve años a Nueva York. Aquí se estableció con su hermano y experimentó toda la música que la ciudad podía ofrecer. Frecuentó el Savoy Ballroom, tocó con Chick Webb, conoció al gran trompetista cubano Mario Bauza (que contribuyó a estimular un interés por los ritmos latinos que tendría una influencia duradera en la música de Gillespie) y empezó a forjarse una reputación como trompetista prometedor. Un encuentro casual con Teddy Hill en el Savoy Ballroom permitió a Gillespie unirse a la banda de Hill con motivo de una gira europea. En mayo de 1937, sus solos en las grabaciones de la banda de King Porter Stomp y Blue Rhythm Fantasy dejan claro que Gillespie ya era un hábil imitador de la obra de Eldridge.

La incorporación de Kenny Clarke a la banda de Teddy Hill permitió a Gillespie conocer de cerca a un batería que suscitaría la transformación del pulso rítmico en el jazz moderno. Natural de Pittsburgh y formado con diversas bandas en el medio oeste y la costa este, Clarke había emulado el ligero ritmo de Jo Jones, que hacía pasar el ritmo fundamental del bombo al platillo *ride*. A esto añadió Clarke todo un despliegue de acentos en las partes débiles, percusivas acotaciones y latigazos de endemoniado ritmo destinados a propulsar al solista. Durante la guerra estas explosiones polirrítmicas recibieron de los músicos de jazz el nombre de «bombas». El apodo de Clarke, «Klook» (o «Kloop-Mop»), posiblemente fuese una onomatopeya de esta técnica. Clarke llegaría a desempeñar un papel importante en las *jam sessions* de Harlem en las que se forjó el nuevo estilo de jazz moderno. Dominador de varios instrumentos y hábil compositor (figura como copartícipe de Gillespie en su composición «Salt Peanuts» y de Monk en «Epistrophy»), Clarke fue uno de los percusionistas más versátiles de su generación.

El siguiente gran personaje en la biografía de Gillespie, su jefe Cab Calloway, fue uno de los directores de banda más populares de su época. Su vistoso vestuario, su extrovertida presencia escénica y su moderno *scat singing* entusiasmaban al público, hasta tal punto que George Gershwin se inspiró en él para su llamativo personaje Sportin' Life de *Porgy and Bess*. Calloway y Gillespie mantuvieron una relación tempestuosa (el trompetista fue finalmente despedido después de tener ambos un acalorado enfrentamiento fuera del escenario), pero Dizzy indudablemente aprendió de su jefe. «Tocando con Cab siempre hacía todo lo posible por aparentar estar en la onda», reconoció más adelante. Tras su paso por la banda, Gillespie empezó a lucir la boina y la elegante ropa que prácticamente se convertiría en rasgo distintivo del movimiento bebop. Gillespie destacaría más tarde como el único miembro ilustre de

la generación del bebop en haber desarrollado sus dotes de hombre del espectáculo. Ya fuese presentando una actitud artificiosa en escena o simplemente improvisando chistes para el público, combatía e incluso parodiaba la seria actitud de sus contemporáneos. La influencia de Calloway en este sentido ha pasado por alto, pero posiblemente fuese determinante.

Sin embargo, la evolución de Gillespie durante este período fue más allá del estrato superficial de la vestimenta y los gestos. Su compañero de sección Mario Bauza, que había entablado amistad con Gillespie durante sus comienzos en Nueva York, volvió a hacerse cargo del joven trompetista («Mario era como mi padre»), alimentando el interés cada vez mayor de Gillespie por la música afrocubana. El arreglo de Gillespie de Pickin' the Cabbage para la banda de Calloway reflejaba este nuevo rumbo en sus composiciones. Sus oportunidades fuera de la banda de Calloway también empezaron a crecer. En 1939 Gillespie apareció en la grabación de Lionel Hampton de «When Lights Are Low» y «Hot Mallets», donde trabajó con una sección de viento compuesta por Ben Webster, Coleman Hawkins, Benny Carter y Chu Berry. Menos visibles para el público, pero más influyentes, fueron las sesiones informales a las que Gillespie asistía cuando la banda de Calloway estaba en Nueva York.

Estas *jam sessions* en el Minton's y en el Monroe's Uptown House han sido a menudo citadas como el lugar de nacimiento del bop, el lugar en el que los dispares elementos que configuraban esta música confluyeron en un estilo definible. Las informaciones de primera mano, complementadas por unas pocas grabaciones de aficionado, tienden a sustentar esta visión. Pero la importancia histórica de las sesiones en el Minton's y en Monroe's sólo se clarificó *a posteriori*. «Yo no estaba pensando en cambiar el curso del jazz. Sólo intentaba tocar algo que sonara bien», diría más adelante Thelonious Monk a propósito de la música producida en el Minton's[120]. Monk y Kenny Clarke eran los únicos *beboppers* importantes que figuraban en la plantilla del local, pero los invitados de cualquier noche podían incluir a otros jóvenes modernos como Gillespie, Parker, Jimmy Blanton o Charlie Christian, así como a veteranos de la era del swing como Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Lester Young, Benny Goodman o Ben Webster.

De entre los jóvenes músicos que participaban en las sesiones del Minton's, el pianista Thelonious Monk fue uno de los más innovadores, e indudablemente el más difícil de clasificar. Su interés en las armonías y patrones rítmicos poco convencionales convergía en cierta medida con el de Gillespie y Parker, pero su concepción global de la improvisación y la composición siguió siendo muy particular. Como deja claro su estilo de madurez, el virtuosismo superficial de los restantes *beboppers* provocó en él poco interés duradero, y tampoco le atrajeron los tempos rápidos y el ostentoso estilo improvisatorio que vino a caracterizar la mayor parte de la música bebop. Por el contrario Monk profundizó en las texturas y disonancias, desarrollando un estilo de improvisación de una naturaleza mucho más compositiva.

Hasta los años cincuenta fueron pocos los pianistas dispuestos a seguirle, y su repercusión no sería sentida en toda su extensión hasta después de su muerte (en 1982). Sólo unos días más joven que Gillespie, Monk había nacido el 10 de octubre de 1917 en Rocky Mountain (Carolina del Norte), pero pasó la mayor parte de su juventud en el barrio neoyorquino de San Juan Hill. En su adolescencia aprendió en los eventos musicales de Harlem, que iban desde las fiestas de alquiler hasta el Apollo Theater, y a los dieciséis años se marchó de gira con un grupo de artistas evangélicos. Era un músico desconocido y sin empleo estable cuando se convirtió en pianista fijo del Minton's.

A Monk y los restantes músicos del Minton's pronto se unió un saxofonista contralto que estaba haciéndose un nombre en sesiones nocturnas del cercano Clark Monroe's Uptown House. Charlie Parker, cuyo camino se había cruzado con el de Gillespie en Kansas City algunos meses atrás, ahora se reunía con frecuencia con el trompetista en estas sesiones neoyorquinas. Apoyados ahora por Clarke, Monk, y otros jóvenes músicos de talento, Parker y Gillespie solidificaron sus tendencias experimentales creando un poderoso estilo. Empezaron a reelaborar *standards* como «I Got Rhythm» y a crear nuevas composiciones, empleando tempos cada vez más rápidos y puliendo una imprevisible técnica virtuosística que asustaría o asombraría a otros instrumentistas. Una grabación en disco de papel de la colección de Jerry Newman nos ofrece a Parker tocando hacia 1942 sobre los cambios acórdicos de «Cherokee» en una sesión del Monroe's: la sección rítmica de Bird es pesada, con un tibio acompañamiento binario, pero el solo de Parker es exaltado e inventivo. En otra grabación *amateur* de «Sweet Georgia Brown», de unos meses más tarde, Parker aparece con una compañía más apropiada: con él hallamos a Gillespie tocando la trompeta (la primera colaboración que conservamos del dúo) y a Oscar Pettiford, discípulo de Jimmy Blanton y diestro acompañante, aportando su apoyo en el contrabajo. Se trata de una interpretación poco pulida, especialmente en el caso de Gillespie, pero se trata inequívocamente de bebop.

En esta época Parker y Gillespie estaban trabajando juntos en la *big band* de Earl Hines. A pesar de su importancia como maestro de los estilos tradicionales, Hines había reunido lo que bien podría ser la orquesta de jazz más progresista de su tiempo. De 1928 a 1939, Hines se había salvado de la Depresión gracias a su puesto como director de la banda de la Grand Terrace, un elegante club nocturno de Chicago. Hines era casi la antítesis de Ellington, y prefería delegar la responsabilidad del sonido de su banda a tomar un papel activo como director. Prosperó contratando talentos musicales con filiaciones estilísticas diferentes de la suya y delegando en ellos una importante responsabilidad en la conformación del sonido del grupo. Esto demostró ser la fórmula clave para el éxito de la banda en 1943, pero hacía ya una década que Hines se había apartado del sonido «clásico» de sus discos con Louis Armstrong y Jimmie Noone (aunque volvería a este estilo después del lapso de veinte años transcurrido entre 1928 y 1948), anticipándose a la llegada de la era del swing.

Recurriendo a los sólidos arreglos de Jimmy Mundy, Budd Johnson, Quinn Wilson y otros, Hines estaba creando una de las bandas de swing más sólidas de su época. Pero casi en la cumbre de la era del swing, Hines estaba ya permitiendo los sonidos más modernos. Los primeros signos del coqueteo de la banda de Hines con el bebop se hicieron visibles en 1941, cuando todos sus miembros, es decir, Billy Eckstine, Budd Johnson, Freddie Webster, Little Benny Harris y Shadow Wilson mostraron una mayor o menor inclinación hacia los enfoques más progresistas del jazz. A finales de 1942 estas filiaciones estallaron en una modernidad plena cuando Hines contrató a Gillespie, cuya fama se había extendido gracias a su trabajo con Calloway, Lucky Millinder y otros. Poco tiempo después, Hines contrató a Charlie Parker para tocar el saxo tenor (en sustitución de Budd Johnson) y a la vocalista Sarah Vaughan.

Un año antes Vaughan había ganado un concurso de aficionados en el Apollo Theater. Ahora, siendo aún adolescente, compartía escenario con los dos mejores talentos de la nueva generación de músicos de jazz. Pero Vaughan estaba singularmente bien equipada para abrirse paso en estas circunstancias. Como los *beboppers*, que hacían alarde de su virtuosismo, Vaughan poseía una insuperable fluidez técnica y un gusto por el fraseo ornamentado. También compartía el profundo conocimiento armónico de los *beboppers*, y, como un número cada vez mayor de éstos, podía demostrarlo al piano con cierta facilidad. De hecho, originalmente su papel originario en la banda de Hines, además del de cantante, fue el de pianista suplente de Hines, nada menos. Su ámbito, su habilidad para los grandes saltos interválicos, su tendencia a insinuar acordes alternativos en su improvisación y su expresivo dominio del timbre parecían más próximos al espíritu de Dizzy Gillespie que al de otros cantantes de jazz. No es de extrañar que los historiadores del jazz citen a Vaughan como representante de un estilo de canto «instrumental». Gillespie, inspirado por esta nueva incorporación a la banda, empezó a mostrar interés por escribir partituras que sustentasen el canto de Vaughan. Su «Night in Tunisia», que se convertiría en un himno del bop, data de este período, y fue grabada originariamente con Vaughan bajo el título de «Interlude» (aunque no hasta finales de 1944). En años posteriores, Vaughan, como otros muchos vocalistas de jazz, suavizaron su lealtad al bop en pos de un estilo más orientado al *mainstream* popular. Recurriendo abundantemente a la tradición de Tin Pan Alley, Vaughan realizó memorables grabaciones de creaciones de compositores como Gershwin, Rodgers y Berlin. Con el tiempo se haría acreedora del máximo respeto como intérprete de música popular, además de haber alcanzado un estatus de diva del jazz. Pero pocas veces se encontraría en un entorno jazzístico tan inspirado como la banda de Hines de los años de la Segunda Guerra Mundial.

O al menos eso creemos. Desgraciadamente, el veto a las grabaciones impidió que esta edición de la banda de Hines pisara siquiera los estudios. De hecho ni siquiera fue objeto de emisión radiofónica alguna (emisiones que fueron tan comunes en otras bandas de este período). La orquesta de Earl Hines de 1943 es después de la

banda de Buddy Bolden el conjunto no grabado más importante de la historia del jazz. Tampoco las grabaciones posteriores de la banda aportan mucha información. Hines fue incapaz de retener por mucho tiempo a este conjunto de estrellas en ciernes, y cuando el grupo volvió al estudio de grabación había perdido a sus solistas claves. Little Benny Harris se fue en julio de 1943, y Parker en agosto. Poco después, Billy Eckstine decidió formar su propia banda, llevándose con él a algunos de los mejores talentos de Hines, entre ellos a Gillespie y a Vaughan.

Dotado de una poderosa y resonante voz de barítono, el cantante Eckstine había grabado el éxito «Jelly, Jelly» con la banda de Hines, y ahora estaba interesado en aprovechar ese éxito. Lo cierto es que su fascinación por los sonidos cortantes del bop posiblemente pusiese en peligro su éxito como cantante popular. En otras circunstancias, Eckstine se habría aproximado a la popularidad de Nat King Cole o incluso de Frank Sinatra, pero no encontró el público más amplio que estaba buscando. Esta banda de Eckstine de 1940, la más importante de su carrera, apenas le ayudó para sus fines, dividiendo a los críticos y calando poco entre el público general. Pero la solidez musical de esta banda y su espíritu de jazz moderno hicieron de ella uno de los principales precursores de las *big bands* de bop de Gillespie, Woody Herman y otros. No obstante, a Eckstine, como a Hines, le resultó muy difícil amarrar a sus estrellas solistas, muchas de las cuales se marcharon para trabajar en pequeños combos como los que llegarían a dominar en el estilo bebop.

EL ASENTAMIENTO DEL BEBOP

El paisaje del jazz estaba cambiando a la par que la propia música. En los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial, algunos pequeños clubes de jazz habían abierto sus puertas en la planta baja de algunos edificios de tierra rojiza de la calle 52, entre la Quinta y la Sexta Avenida. A medida que el público de jazz pasó de bailar en las pistas a escuchar cuidadosamente la música, estos clubes se ganaron el honor de ser el nuevo centro del universo del jazz, con suficiente cercanía a Times Square como para atraer a los forasteros, los soldados de permiso y los clientes de los teatros y locales nocturnos de Nueva York. La llegada del bebop a la calle 52 fue un hecho señalado, iniciado por el breve período en el que Dizzy Gillespie tocó con un pequeño combo en el Onyx Club, a principios de 1944. Gillespie había enviado un telegrama a Kansas City para conseguir la participación de Charlie Parker, pero Bird no respondió al mensaje (si es que lo recibió). Gillespie

también había esperado contar con Bud Powell al piano, pero finalmente fue George Wallington quien ocupó este puesto, un joven músico blanco muy versado en el nuevo estilo. Pero aun sin Parker y Powell, esta banda estaba destinada a causar un impacto tremendo en el panorama jazzístico. Para complementar a Wallington en la sección rítmica, Gillespie confió en el contrabajista Oscar Pettiford (junto con Charles Mingus y Ray Brown, uno los mejores herederos de la tradición de Jimmy Blanton, con su rotundo *swing*) y el batería Max Roach. Con el tiempo, Roach rivalizaría con Kenny Clarke como máximo exponente de la batería del bebop. Natural de Carolina (al igual que Gillespie y Monk), siendo aún adolescente Roach se había ganado un nombre como batería fijo en las sesiones del Monroe's Uptown House. Ahora, junto con Pettiford, aportó a Gillespie una avanzada sección rítmica, capaz de tocar en los tempos más rápidos sin perder el fluido *legato* que exigía el estilo moderno. Gillespie finalmente amplió la banda a un quinteto con la incorporación de Don Byas, un saxofonista tenor en el estilo Hawkins que destacó como uno de los pocos músicos de viento de la era del swing que se adaptó con éxito a las exigencias del bebop.

La llegada de Charlie Parker a la calle 52 en septiembre de 1944, para un compromiso en el Three Deuces, profundizó el interés generado por la banda de Gillespie. Resucitado ahora de las marginales *jam sessions* de madrugada de sus primeros tiempos, el bebop fue legitimado por su aparición en locales casi «respetables»; además, los ecos del jazz moderno, avivados ya por el boca a boca, estaban siendo amplificados por las grabaciones comerciales y las emisiones de radio. En este contexto, los críticos y periodistas se vieron obligados a tratar esta nueva música, aun cuando sólo fuese como moda o fenómeno pasajero, aunque las primeras reacciones de los principales medios fueron casi unánimemente desfavorables. Un artículo del *Collier's* proclamaba: «No se puede cantar. No se puede bailar. Puede que ni siquiera se pueda soportar. Es el bebop». La revista *Time* hacía lo posible por definir el bebop a sus lectores, explicando que era un «hot jazz calentado en exceso, con letras exageradas y subidas de tono, llenas de dobles sentidos y referencias a los narcóticos»[121]. Los músicos más destacados de la «vieja escuela» estaban en sintonía con estas críticas: Cab Calloway definió el jazz moderno como «música china»; Louis Armstrong arremetió contra «todos esos acordes extraños que no significan nada […], no hay ninguna melodía que se pueda recordar ni ningún ritmo que se pueda bailar»; según Benny Goodman, los intérpretes de jazz moderno «no son verdaderos músicos», sino que «sólo lo fingen». El cornetista tradicional Doc Evans llegó hasta el punto de celebrar un paródico entierro del bebop. *Down Beat*, que se deleitaba en la controversia, publicó una fotografía del evento.

Antes de 1945, sólo unas pocas grabaciones de esta nueva música habían estado disponibles para el público general, pero ahora varias pequeñas compañías discográficas, como Guild y Savoy, empezaron a ver oportunidades en la promoción del jazz moderno. El 9 de febrero, Gillespie grabó una impresionante interpretación

de «Blue’n Boogie» con una banda que también incluía al saxofonista Dexter Gordon. Menos de tres semanas más tarde, Parker y Gillespie realizaron varias grabaciones históricas, entre ellas «Dizzy Atmosphere» y «Groovin’ High». En «Dizzy Atmosphere», Parker flota sobre los cambios de acorde, coqueteando con la politonalidad durante los segundos ocho compases y ejecutando una contundente sustitución rítmica en el puente; Gillespie sigue con todo un arsenal virtuosístico: vivaces saltos hasta el registro más alto, intrincadas repeticiones de pasajes, intervalos inusuales y frases desiguales y cambiantes. «Groovin’ High» (la reelaboración de Gillespie de la canción «Whispering») y «All the Things You Are» son más moderadas, con sutiles solos de Parker que recuerdan en cierto modo su vinculación con Lester Young. En mayo Parker y Gillespie se reunieron en una sesión que produjo «Salt Peanuts», notable por una tórrida ejecución de Gillespie que destaca como uno de los solos de metal más dramáticos de la historia del jazz. En noviembre Gillespie volvió a unirse a Parker en una sesión liderada por éste para el sello Savoy. Dos blues de esa sesión, «Billie’s Bounce» y «Now’s the Time», alcanzarían la categoría de interpretaciones clásicas, estudiadas y emuladas después por muchos otros músicos; pero más impresionante fue la versión de «Ko Ko» inmortalizada aquel día. Esta reelaboración de «Cherokee» se inicia con una misteriosa introducción (quizás la más famosa del jazz desde la sonora llamada con la que Armstrong inicia el «West End Blues»), que teje y desteje las frases sin ningún apoyo armónico, anticipando la ambigüedad tonal empleada por Ornette Coleman y Don Cherry unos quince años más tarde. A esto sigue uno de los mejores solos de Parker, dos *choruses* llenos de un torrencial bebop que pocos saxofonistas de la época habrían sido capaces de tocar aunque sólo hubieran tenido que leerlo en partitura.

Pocos días después de esta sesión, Gillespie y Parker dejaron Nueva York para llevar una banda de bebop al sur de California: habían sido contratados por el Billy Berg’s, un club nocturno de clase alta conocido por sus célebres actuaciones de jazz y por su público racialmente integrado (algo extraño en aquel tiempo). El público de Los Ángeles ya había probado el sabor de esta nueva música gracias a las actuaciones de una banda de bop dirigida por Coleman Hawkins, así como a los discos de jazz moderno que estaban llegando desde el otro lado del país. Ahora los aficionados al jazz del sur de California tenían seis semanas para juzgar esta música tal y como la tocaban sus máximos innovadores. La banda suscitó interés entre el público, aunque no fascinación; en cualquier caso los músicos locales se vieron tremendamente influenciados por Parker y Gillespie.

En este momento, la adicción de Parker y su conducta inestable eran cada vez más evidentes de cara al exterior, y la vida privada del saxo contralto repercutió en su imagen pública. Algunas noches faltaba a su actuación o llegaba tarde. Cuando terminó su contrato californiano, Parker perdió el avión de regreso a casa. La estancia de seis semanas prevista se convirtió en más de sesenta semanas en California, quince tumultuosos meses que abarcaron algunos de los mejores momentos musicales de

Bird, pero también algunos períodos de desintegración personal. En las primeras semanas posteriores a la marcha de Gillespie, Parker siguió progresando. Ross Russell, propietario de una tienda de discos local, había intentado concertar una sesión de estudio con Parker y Gillespie al final de la temporada en el Billy Berg's, pero Bird no apareció para la cita. Impertérrito, Russell se decidió a grabar a Parker en el papel de director, cubriendo las filas de la banda con músicos locales o invitados. A cambio de un adelanto de cien dólares, Parker accedió a grabar en exclusiva para el sello Dial durante el año siguiente. Para la primera sesión liderada por Parker, Russell contrató a una banda que incluía al trompetista Miles Davis, que sólo contaba diecinueve años y acababa de llegar a California con la banda de Benny Carter, al saxo tenor Lucky Thompson y una sección rítmica compuesta por el pianista Dodo Marmarosa, el contrabajista Vic McMillan, el guitarrista Arv Garrison y el batería Roy Porter.

El trabajo con Dial, juzgado en su totalidad, contiene gran parte de la mejor música de Parker, pero esta primera cita resultó especialmente memorable. Sólo se grabaron cuatro composiciones, pero cada una de ellas es una auténtica obra maestra. «Moose the Mooche», titulado así por Parker en referencia a su proveedor de estupefacientes en Los Ángeles, presenta una ingeniosa melodía intermitente sobre la sucesión de acordes de «I Got Rhythm» (según Roy Porter, el batería, Parker esbozó la parte principal del arreglo mientras acudía en coche al estudio), a la que se suma en todas las tomas una serie estelar de solos de contralto. En «Yardbird Suite» y «Ornithology», Parker ejecuta unos arrolladores solos de treinta y dos compases. Pero lo más destacado de la sesión fue «Night in Tunisia». Esta composición de Gillespie plantea al primer solista un interludio que lleva a un *break* de cuatro compases. Parker usa este *break* para ejecutar una fascinante cadencia de jazz en *double-time*. Pocos músicos de lengüeta podrían aproximarse a la tremenda velocidad de este pasaje, pero aún más impresionante es el fraseo rítmico en el que tímidos acentos situados entre partes confieren un carácter ondulante a la línea del instrumento. Parker ofrece a continuación un pulcro solo de dieciséis compases, que a pesar de todo su mérito se ve eclipsado por la anterior explosión en cuatro compases.

Si esta sesión nos presenta a Parker en su cenit, la siguiente representa su nadir. Su condición física se había deteriorado marcadamente en las semanas transcurridas entre las dos citas. Además de ingerir todos los narcóticos que podía conseguir, Parker empezó a beber mucho. Alrededor de esta misma época desarrolló un tic nervioso: sus brazos se disparaban hacia arriba de manera incontrolable, a veces en mitad de una actuación. Su modo de tocar, tan espontáneo y fresco en sus primeras semanas en la costa oeste, ahora a menudo sonaba forzado e inconsistente. Los más cercanos a él temieron que estuviera al límite de sus fuerzas. «Yo pensaba que iba a morir», recordaría más adelante Miles Davis. Howard McGhee confesó a Russell su temor de que Parker estuviese «viniéndose abajo»[122].

A pesar de estas señales de alarma, Russell programó una sesión para el 29 de

julio. Insistió a pesar de que Bird había acudido al estudio casi en estado comatoso —y a pesar de las advertencias del doctor Richard Freeman, un psiquiatra de máxima confianza para Russell, según las cuales Parker mostraba síntomas de alcoholismo y desnutrición—. Al fin y al cabo, ¿no había tocado Parker de forma brillante en momentos de similar vida disipada? La primera pieza grabada aquel día salió mal. El doctor Freeman dio a Parker seis comprimidos de fenobarbital. Para completar la siguiente toma de «Lover Man», Parker necesitó ser sujetado por atrás, y aun así le oímos tambalearse respecto al micrófono. «Daba vueltas y vueltas, y su instrumento salía disparado hacia arriba», ha relatado Howard McGhee[123]. Más tarde Charles Mingus elogiaría la ocasión como uno de los solos más poderosos de Parker. McGhee también defendió la interpretación, argumentando que, pese al estado de Bird, el «sonido salía perfectamente. No hay notas incorrectas». Muy pocos comentaristas han coincidido con ellos. El sonido de Parker, habitualmente tan tenso, suena endeble, y su fraseo es dubitativo. El veredicto más llamativo fue el del propio Parker, que se enfureció cuando la grabación de «Lover Man» fue publicada por Dial.

Si el fiasco hubiera acabado ahí, la sesión de «Lover Man» habría sido simplemente un episodio desafortunado en la carrera de Parker. Pero los acontecimientos tomaron un cariz más amenazador en las horas siguientes a la grabación. Aquella tarde Parker deambuló por el vestíbulo de su hotel desnudo, y por la noche incendió su habitación, posiblemente por haberse quedado dormido mientras fumaba. Cuando llegó la policía lo detuvieron a la fuerza, le pusieron las esposas y le encarcelaron. Finalmente Russell averiguó su paradero y se las arregló para que Parker fuera transferido al State Hospital de Camarillo, a unos ciento quince kilómetros al norte de Los Ángeles.

Los seis meses siguientes suponen un interludio insólito en la carrera de Parker. Durante sus primeras semanas en Camarillo, Bird apenas era consciente de lo que sucedía a su alrededor, y los médicos consideraron la posibilidad de aplicarle terapia de electrochoque. Renunciaron a esta idea cuando Parker estuvo cada vez más despierto y activo en su régimen diario. Al segundo mes se ocupaba de las verduras en el huerto del hospital, diciendo a los visitantes que era «muy divertido». También hacía labores de albañil, llegando a plantearse esta profesión. Pero tampoco se había olvidado de la música: el hospital tenía una banda que tocaba los sábados por la noche, y Parker se unió a ella tocando el saxofón melódico en *do*. Cuando salió del hospital, Parker estaba sin duda en las mejores condiciones físicas de su vida adulta, y —olvidado su interés por la albañilería— listo para reanudar su carrera de jazz.

La primera sesión después de la salida de Bird del hospital no dio muchas pistas sobre esta renovación. En estos discos, Parker insistió en presentar al vocalista Earl Coleman, un suave barítono al estilo de Billy Eckstine, y sólo se atisba la brillantez improvisatoria de Parker. Una semana más tarde, sin embargo, Parker emprendió una grabación en combo en compañía de un sólido grupo de bop que incluía entre sus miembros al saxo tenor Wardell Gray, al trompetista Howard McGhee y al pianista

Dodo Marmarosa. «Relaxin’ at Camarillo», de esta sesión, es una de las mejores composiciones de Parker, un sinuoso blues con un libre carácter rítmico en su línea melódica. En esta sesión, y en sus actuaciones con McGhee en el Hi De Ho Club, Parker dejó claro que su manera de tocar había alcanzado un nuevo nivel, tan cautivador como antes, pero más flexible y menos intenso. El título de este homenaje a Camarillo respondía a una realidad. Su obra reflejaba cada vez más el relajado dominio de un maestro consolidado, no los irreverentes desafíos de un joven revolucionario. Este «nuevo» sonido coexistió por un tiempo con el estilo anterior, y finalmente se hizo dominante en las posteriores grabaciones de Parker para Norman Granz. Los méritos relativos del primer y segundo Bird han seguido generando controversia en los círculos jazzísticos hasta el día de hoy; la mayoría de los aficionados serios al jazz han mantenido sus dudas sobre la posible adaptación de Charlie Parker al *mainstream* o corriente general. Pero pocos pueden cuestionar la verdad subyacente que simbolizaba este cambio: el bebop ya no volvería a ser un movimiento *underground*. De hecho, estaba siendo cada vez más aceptado como parte del sonido convencional del jazz.

En abril, Parker volvió a Nueva York, con una fama que había aumentado como consecuencia de los acontecimientos de los quince meses anteriores. El panorama del jazz neoyorquino había cambiado entretanto, con el bebop en ascenso y la era del swing en sus últimos días. A finales del año anterior se habían disuelto ocho de las principales *big bands* —incluidas las dirigidas por Goodman, James y Dorsey— en vista del cambio experimentado en el paisaje del jazz. Ahora una legión de nuevos músicos bebop estaban haciendo sentir su presencia. Cuando Gillespie había regresado a Nueva York al año anterior, había contratado al saxofonista contralto Sonny Stitt para ocupar el puesto de Parker en la banda. Stitt, que se había formado en la orquesta de Billy Eckstine, era el único saxo contralto que podía aproximarse a Parker en cuanto a velocidad y técnica. Su estilo podía ser poco original (pese a su insistencia en sentido contrario, su estilo a veces parecía como una cuidadosa imitación del de Bird), pero el mejor Stitt era un solista espectacular. En las *jam sessions* podía ser un rival devastador, y Stitt gustaba de estos encuentros, de tal modo que muchas de sus mejores interpretaciones tuvieron lugar en el calor de la batalla con Gene Ammons, Eddie «Lockjaw» Davis, Stan Getz, Sonny Rollins y otros. Posteriormente tocó a menudo el saxo tenor —en el que su estilo era menos parecido al de Parker—, y demostró que, además de tener habilidad para construir elaboradas superestructuras de bop, Stitt también sabía penetrar en las profundidades del blues.

En la banda de Eckstine, Stitt había trabajado con el trompetista Fats Navarro, un oriundo de Florida que era una estrella emergente del estilo bop. Navarro se las arregló para incorporar las intrincadas líneas improvisatorias de Gillespie a un estilo más controlado. La suya era una música de contradicciones. Su sonido era más dulce y más suave que el de Gillespie —con un mayor uso de la lengua en la articulación de

las notas, frente al ataque más ligado de Dizzy—, pero su estilo global era todavía *hot* y lleno de ritmo. Una gran parte del trabajo de Navarro tuvo lugar como acompañante, así con Bud Powell en «Wail»; en «The Squirrel» o en «The Chase» con Tadd Dameron; con Benny Goodman en «Stealin' Apples», o con Charlie Parker en «Ornithology». Al parecer esta última grabación fue efectuada días antes de que Navarro muriera de tuberculosis en 1950, con sólo veintiséis años, algo que parece casi imposible de creer dada la fortaleza y el dominio absoluto de la interpretación de Navarro. Si las circunstancias hubieran sido diferentes, la fama de Navarro podría haber igualado a la de Clifford Brown o Miles Davis. En lugar de ello, su breve discografía sólo da una idea del potencial de este músico de gran talento.

Uno de los habituales jefes de Navarro, Tadd Dameron, parecía poco destinado a convertirse en un músico de jazz moderno. ¿Fue Dameron un verdadero *bebopper*? Sus composiciones a menudo son citadas como piezas modélicas de bop, pero muchas de las más conocidas fueron escritas a finales de la década de los treinta, antes de que se hubiera materializado el nuevo movimiento. Sus primeras fuentes fueron diferentes estilos musicales: como arreglista, se encontraba igualmente cómodo trabajando para bandas de swing como las de Lunceford y Basie o escribiendo para conjuntos de jazz moderno liderados por Gillespie y Eckstine. Además, su enfoque pianístico no presentaba ninguno de los signos característicos del bop: carecía del insistente impulso lineal de Bud Powell y del hipermoderno sentido armónico de un Thelonious Monk. En lugar de ello, Dameron tenía una visión compositiva al teclado —nada sorprendente dado su interés primordial en la escritura —. Casi desde el principio del movimiento bop, las composiciones de Dameron habían gozado de popularidad entre la nueva generación de intérpretes de jazz: así, Sarah Vaughan grabó, por ejemplo, «If You Could See Me Now», y Gillespie empleó «Hot House» (reelaboración de Dameron de «What Is This Thing Called Love») como pieza habitual. De sus restantes piezas, muchas —«Good Bait», «Our Delight» y «Lady Bird»— también han acabado siendo parte del repertorio habitual del jazz. Por su temperamento, Dameron podía haberse inclinado a centrarse en la composición, pero ganarse el sustento en el mundo del jazz de mediados de los años cuarenta era difícil sin pasar por el duro trabajo como músico nocturno. De ahí que Dameron gravitara cada vez más hacia el ámbito de los clubes. Fue una decisión casual. Durante un largo período, Dameron dirigió en el Royal Roost una extraordinaria banda que incluía también a Navarro y al batería Kenny Clarke. Más adelante las bandas de Dameron contaron con Clifford Brown y Miles Davis. A mediados de la década de los cincuenta, Dameron ya no estaba en activo, debido en parte a su personalidad reservada, pero más aún a su creciente dependencia de los estupefacientes, problema que le llevaría a ser encarcelado. Entre su salida de la cárcel en 1961 y su muerte en 1965, Dameron intentó entrar de nuevo en el mundo del jazz, pero nunca volvió a obtener más que algún éxito pasajero.

Pero entre todos los músicos de jazz moderno que habitaban el paisaje de Nueva

York en la época del regreso de Parker, Gillespie seguía reinando como el único que no sólo era capaz de aproximarse a Bird en cuanto a talento, sino de combinar su maestría artística con un talento para las relaciones públicas único entre los músicos de bop. Aprovechando la oportunidad que le brindaba su creciente fama, Gillespie formó una *big band* de bop en 1946. Los grandes conjuntos seguirían fascinando a Gillespie durante el resto de su carrera, a pesar de la dificultad económica que entrañaba mantener una banda de grandes dimensiones en la época de posguerra. Pero Gillespie nunca necesitó un gran conjunto —a diferencia de Ellington, por ejemplo— para definir sus aspiraciones musicales. De hecho, Gillespie empleaba invariablemente a otros para escribir los arreglos y organizar la banda. Dizzy se conformaba con dirigir el grupo y actuar como estrella solista. En su banda de posguerra, el papel de «director musical» correspondió a Gil Fuller, quien ya había trabajado con Gillespie en la banda de Eckstine. En arreglos como «Things to Come», «Manteca» y «Ray's Idea», Fuller aportó a Gillespie un contexto adecuadamente moderno para este decano del movimiento bebop.

El interés de Gillespie en la música afrocubana también continuó desarrollándose durante este período. En una época tan temprana como era 1938, Gillespie había hablado con Bauza sobre el potencial que resultaría de introducir un intérprete de conga en una banda de jazz. Pasaron unos nueve años antes de que Gillespie, ahora al frente de su propia *big band*, estuviera preparado para dar el paso. Cuando volvió a consultar a Bauza, éste le presentó a Chano Pozo, un fascinante intérprete de conga que apenas hablaba inglés y no sabía solfeo, pero que era un maestro de los ritmos cubanos. Aunque su colaboración duró poco tiempo, pues Pozo sería asesinado al año siguiente, sentó un precedente de grandes consecuencias tanto para Gillespie como para el mundo del jazz en su totalidad. En realidad, había habido con anterioridad intentos de fundir la música latina con el jazz, pero ninguno tuvo la repercusión simbólica de la aparición de Pozo junto a Gillespie en el escenario del Carnegie Hall en septiembre de 1947.

Jelly Roll Morton es considerado a menudo el creador de esta fusión de estilos —al fin y al cabo, había sugerido en un famoso comentario que el «tinte» latino era el «condimento adecuado» para el jazz, y respaldó estas palabras con sus propias e ingeniosas composiciones («The Crave», «Mamanita», «Creepy Feeling»)—, pero incluso los anteriores compositores de rag, como Scott Joplin, habían explorado el ritmo de la habanera, la base del tango. Este ritmo aparece en «Solace», de Joplin, y en el segundo tema del «St. Louis Blues» de W. C. Handy. La popularización de bailes como el tango y posteriormente la rumba también aumentaron la aceptación de la música latina en los Estados Unidos. En no mucho tiempo, numerosos directores de banda (desde Ellington hasta Kenton) parecieron confirmar la afirmación de Morton al emplear novedosas piezas latinas para aderezar su repertorio. Pero el ingrediente que faltaba, una perspectiva definidamente afrocubana en el jazz, no aparecería en un grado significativo hasta principios de los años cuarenta, alentado en

parte por el interés cada vez mayor de los músicos de jazz hacia su potencial, pero aún más por la influencia de los músicos cubanos en el panorama musical de Nueva York. Mario Bauza abandonó Cuba por Nueva York en 1930, y como hemos visto ayudó a estimular el interés de Gillespie en esta música. El vocalista cubano Machito le siguió tiempo después, llegando en 1937 a Nueva York, donde posteriormente su banda, los Afro-Cubans, darían pasos pioneros en la fusión de las armonías del jazz con las melodías y patrones rítmicos cubanos. Esta apasionante mezcla de tradiciones no sólo llegó a influir en el jazz, sino que también alentó una evolución paralela en el efervescente estilo de la salsa. La adhesión de Gillespie a los estilos afrocubanos —o «cubop», término acuñado en aquellos años— amplificó estas primeras incursiones, dándoles una prominencia que sin duda inspiró a otros grandes artistas del jazz a explorar el vínculo afrocubano.

El paso del bebop al cubop no fue fácil. Aunque tanto Pozo como Gillespie podían rastrear su propia herencia cultural y remontarse a las raíces africanas comunes, la posterior evolución de los respectivos vocabularios musicales les había llevado a lugares muy diferentes. El ritmo de las claves, central en la música cubana, constituía la antítesis del pulso más directo del jazz moderno. Y las estructuras de canción omnipresentes en el jazz limitaban igualmente a Pozo, que prefería la libertad de los acompañamientos improvisados del estilo montuno de su tierra. Gillespie quiso sacar partido de los instintos compositivos de Pozo, pero la carga mayor recaía sobre Dizzy y sus colaboradores Fuller y George Russell a la hora de transformar los sencillos constructos de Pozo en piezas hechas y derechas. A la vista de estas tradiciones en conflicto, una saludable dosis de concesiones mutuas resultaba esencial. En «Manteca», Gillespie aportó un tema de contraste para suavizar la insistencia de la melodía principal de Pozo. En «Cubana Be, Cubana Bop», Russell y Gillespie proporcionaron a Pozo un interludio sin estructura para que pudiera tocar un solo de final abierto. En otras piezas la banda vacilaba entre el jazz y los ritmos cubanos, sin saber con certeza dónde anclar su compás. ¿Funcionaron estas soluciones de compromiso? La descripción de George Russell de la reacción de la multitud en el estreno de «Cubana Be, Cubana Bop» refleja el revolucionario potencial de este encuentro entre mentalidades musicales: «El público estaba en estado de *shock*. No se podían creer que una orquesta pudiera realmente elevarse a ese nivel de emoción y de innovación»[124].

Pero Pozo, como Parker, era una personalidad inestable, como también pudo comprobar Gillespie. «Chano era un camorrista […], tenía un carácter bronco», explica el bajista Al McKibbon. Gillespie lo describe en su autobiografía como un «matón». Pozo llevaba siempre consigo un gran cuchillo, así como una bala permanentemente alojada en su columna vertebral, resto de un altercado por unos derechos de autor. Y como Parker, Pozo tampoco cumplió los treinta y cinco años, debido a su vida al límite. Pozo fue tiroteado en un bar de Nueva York en diciembre de 1948, sólo catorce meses después de su triunfante debut en el Carnegie Hall con

Dizzy Gillespie.

Esa misma actuación en el Carnegie Hall también supuso la esperada reunión de Gillespie con Charlie Parker. Estos encuentros serían infrecuentes de ahora en adelante: Parker estaba al frente de su propio grupo con Miles Davis como trompetista, mientras que Gillespie estaba ocupado con su grupo de mayores dimensiones. Pero aunque fueron pocas, cada una de las reuniones de estos dos astros del jazz moderno produjeron una música de gran peso. En el Carnegie Hall, Parker impulsó a la banda sin cesar en Dizzy Atmosphere, creando un solo virtuosístico de primer orden. ¿Quién podría seguir un solo semejante? Posiblemente sólo Gillespie. Rebosando ferocidad, Gillespie tocó uno de sus solos más logrados —y casi con seguridad el más rápido— de su carrera. En el estudio de grabación de Clef en 1950 y en el concierto del Massey Hall de 1953, Parker y Gillespie volvieron a espolearse mutuamente para crear algunas de las interpretaciones más memorables del bop.

Para su banda de trabajo habitual, Parker se había hecho con un trompetista que con el tiempo vendría a representar el polo estilísticamente opuesto a la ardiente pirotecnia de Gillespie. Miles Davis, el futuro líder del movimiento *cool,* parecería una elección poco probable para compartir la primera línea con el incendiario saxofonista contralto. Algunos han sugerido que esto estaba dentro de una constante en la obra de Parker. Una y otra vez sus instintos musicales le llevaron a contratar trompetistas que contrastaran —no que imitaran— sus enérgicas improvisaciones. En Davis, Chet Baker, Kenny Dorham o Red Rodney, Parker siempre trató de contar con una voz melódica más pulida y reflexiva, un tónico que contrarrestase sus acres líneas de contralto. Pero también puede que esta interpretación dé demasiado peso al Miles Davis de alrededor de 1947. Davis todavía estaba bajo el encanto de Gillespie, luchando por hacer encajar su temperamento introvertido en el estilo extrovertido de Dizzy. En los números rápidos (escúchense sus intentos de seguir a Parker en «Donna Lee»), Davis es cualquier cosa menos tranquilo y sereno. Su fraseo es nervioso y su articulación flaquea. Pero Parker debió de ver, si no el futuro nacimiento del *cool*, al menos un diamante en bruto en este joven acólito, un atisbo de la grandeza posterior que no ha podido ser transmitido por las grabaciones que de ese período han llegado hasta nosotros. Después de todo, Bird, que más o menos podía haber elegido al trompetista que hubiese querido, optó por el desconocido Miles Dewey Davis.

Davis era un enigma incluso entonces. Criado en un ambiente acomodado en St. Louis, Davis da muestras de una dureza callejera más en sintonía con la vida de los barrios bajos. Su padre era un afamado cirujano dentista con tres títulos universitarios, que también poseía una granja de doscientos acres de terreno (en 1962, cuando Miles ganaba cientos de miles de dólares, todavía se jactaba de que su padre tenía más dinero que él). Su tío se formó en Harvard y había estudiado en Alemania. Pero este vástago de tan ilustre familia acabó siendo apodado por algunos el «Príncipe de la Oscuridad» (nada de apodos familiares como Fats o Sonny), y este título se ajustaba al temperamento de este hombre distante que alternó con

boxeadores profesionales, llenó su autobiografía de improperios y estableció a su paso innumerables relaciones tensas. Las contradicciones se suceden a lo largo de toda la historia de su vida. Crítico feroz de las jerarquías establecidas, Miles eligió el conservatorio Juilliard para su educación musical —marginado vocacional, eligió la vía elitista—; después dejó todo para eclipsar a Parker y los primeros *boppers*, gravitando de nuevo hacia la periferia. Una vez consolidado como puntal del movimiento bebop, también abandonó este rumbo, para defender un estilo radicalmente nuevo, el *cool*, como sería conocido, renunciando seguidamente a este nuevo amor para tener devaneos con los estilos modal, impresionista, hard bop y cuasi-*free*, hasta dar finalmente un polémico salto hacia la fusión entre el jazz y el rock. Pero sobre todo, el enigma surge al intentar conciliar al hombre con su música: el primero es una dura superficie, la segunda una serie de suaves perfiles. No es posible una respuesta sencilla o un simple resumen de un párrafo cuando se trata de la figura de Miles Davis.

Nacido en Alton (Illinois) el 26 de mayo de 1926, Davis se mudó con su familia a la zona este de St. Louis cuando todavía era un niño. Su padre marcó un modelo de éxito que Miles se esforzó por igualar a su manera —aunque fuera la opuesta— durante el resto de su vida. Su relación con su madre era más compleja. Ella veía su carrera musical con desconfianza, y Miles no supo hasta que fue adulto que ella era una pianista consumada. «Un día se sentó y tocó unos blues llenos de fuerza», recuerda Miles con asombro. Los padres de Davis finalmente se separaron, sin que la madre y el hijo llegaran nunca a llevarse del todo bien. Cuando ella murió, Davis ni siquiera asistió a su entierro. Pero los discos que tenía de Tatum y Ellington fueron el primer contacto de Miles con la música que cambiaría su vida. También tuvo su madre la idea de regalar a Miles un violín cuando cumplió trece años, pero su marido la convenció de que la trompeta era una elección más apropiada. Bajo la tutela de un profesor local, Miles hizo algunos progresos, pero evolucionó más rápidamente cuando cayó bajo la égida de Elwood Buchanan, un trompetista de jazz que había realizado giras recientes con la banda de Andy Kirk. Buchanan dirigió la atención de Davis hacia músicos de jazz como Harold Baker y Bobby Hackett —elecciones inusuales y ajenas a la órbita Oliver-Armstrong-Eldridge, pero quizás decisivas si pensamos en la posterior gravitación de Miles hacia el *cool*—. Cuando tenía unos quince años, otras influencias y técnicas estaban siendo asimiladas por él. Recibió clases adicionales del primer trompetista de la Sinfónica de St. Louis («Dijo que yo era el peor trompetista que había oído en su vida»); conoció a amigos que compartían su entusiasmo por el jazz, como el pianista Duke Brooks y el trompetista Clark Terry, este último destinado a convertirse en un importante artista de jazz.

Hacia el final de su enseñanza secundaria, Davis parecía preparado para iniciar una prometedora carrera musical. Tocaba en conciertos profesionales y sacaba algún dinero de la música. En casa, las relaciones con su madre eran tensas, y sus padres finalmente se separaron hacia la época en que Miles se graduó en el instituto. Su

madre, con la que se quedó después de la ruptura, quería que estudiara en Fisk, pero Miles prefería estudiar música en Juilliard. El padre de Miles intervino a favor de la elección de su hijo. En septiembre de 1944 Miles llegó a Nueva York, pasó la prueba de acceso al conservatorio y se matriculó como alumno.

Davis adquirió una formación musical de primera fila en Nueva York, pero la Juilliard School of Music tuvo poco que ver. Miles prefería las «clases» que se impartían en el Minton's, el Savoy Ballroom, el Three Deuces, el Onyx, el Spotlite y otros focos del jazz. Pero se vio atraído principalmente por la nueva generación de músicos de bebop que se estaban haciendo célebres en el panorama neoyorquino. «Pasé mi primera semana en Nueva York buscando a Bird y a Dizzy. Sí, fui a todas partes buscando a esos dos pájaros», escribió Davis en su autobiografía[125]. Finalmente localizó a Parker en una *jam session* celebrada en Harlem. Aunque sólo tenía veinticuatro años en aquel momento (seis años más que Miles), Parker pronto adoptó un papel paternal con respecto al joven trompetista, animándolo, presentándole a otros músicos y finalmente fichándolo como miembro de su banda. La trompeta de Davis estaba ahora evolucionando hacia un dinámico estilo de jazz moderno. Dizzy era el modelo más evidente (no sólo para Miles, sino para toda una generación), pero quizá fuese no menos influyente el trabajo más comedido y el sonido más dulce de Freddie Webster y Fats Navarro. Rodeado de estos extraordinarios músicos, Davis pronto perdió el poco interés que aún tenía en sus estudios en Juilliard, saliendo finalmente del conservatorio.

Era éste un ambiente vertiginoso, y Miles aún se encontraba forjando su modo de tocar. Sus líneas se resentían en comparación con sus modelos, al carecer del equilibrio y la claridad de Navarro o Webster o la electricidad de Gillespie. Pero cuando Parker entró en el estudio para grabar con el sello Savoy en noviembre de 1945, trajo consigo a Miles como trompetista, una decisión aún más elocuente si tenemos en cuenta que Dizzy también fue convocado aquel día… para tocar el piano. Era todo un voto de confianza en el joven trompetista, de diecinueve años a la sazón. En los blues grabados ese día («Billie's Bounce», «Now's the Time») Davis aportó solos meditabundos aunque algo cautos, pero cuando la banda llegó a la grabación de «Ko Ko», la rápida prueba de fuego basada en los cambios acórdicos de «Cherokee», Miles simplemente se negó a tocar. «No iba a salir y ponerme en evidencia», explicaría más tarde. «Realmente no creía estar preparado». Casualmente, cuando Gillespie intervino en sustitución de Davis, tocó un imperioso solo destinado a convertirse en el momento de su aparición en la grabación de bebop más importante realizada hasta la fecha.

Cuando Parker marchó a Los Ángeles en diciembre de 1945, Davis decidió seguirle, utilizando un compromiso con la banda de Benny Carter como modo de introducirse en la costa oeste. En Los Ángeles, Davis tocó con Bird en la sala Finale, volviendo a grabar con él en el sello Dial. Después de que Parker fuese ingresado en Camarillo, Davis emprendió una gira con Billy Eckstine, regresando a Nueva York,

donde trabajó con la *big band* de Gillespie (formando posiblemente la mejor sección de trompetas de la historia del jazz, con Fats Navarro, Freddie Webster y Kenny Dorham, además de Davis y Gillespie). Parker, nuevamente activo, tocaba a veces con la banda.

Pero Bird, ahora en la cumbre de su carrera, no se conformaba con trabajar regularmente con Gillespie como músico acompañante, ni siquiera como colíder. En abril de 1947 Parker debutó con su nuevo quinteto en el Three Deuces de la calle 52. Para formar su nuevo grupo Bird volvió a elegir a Davis, junto con Max Roach, el bajista Tommy Potter y el pianista Duke Jordan. Al mes siguiente Parker llevó su banda a grabar en los estudios de Savoy, con el único cambio de la sustitución de Duke Jordan por Bud Powell. La línea melódica de «Donna Lee», una interpretación clásica de aquella sesión, ha sido a veces atribuida a Davis, pero es una afirmación difícil de creer. Con su rico cromatismo se encuentra muy cerca de cualquiera de los temas de Parker que brillan casi tanto como sus improvisaciones. «Chasin' the Bird», de la misma sesión, es igualmente notable; Parker abandona aquí las habituales líneas unísonas en favor de un inteligente contrapunto melódico. En los últimos meses de 1947 Parker regresó una vez al mes al estudio con su banda habitual para grabar de nuevo para Dial, el sello de Russell, que se había trasladado a la costa este. La pieza más ambiciosa de estas tres sesiones, «The Hymn», es un intento de recrear la excitación de «Ko Ko» con un tempo ardiente y una melodía —al igual que «Cherokee»— básicamente construida en redondas y blancas. Parker nos regala un abigarrado solo, impresionante aunque sin el carácter incisivo de su famoso precedente. Parker también aporta varios sólidos temas originales en tempo medio («Scrapple from the Apple», «Dewey Square», «Dexterity») en los que toca sus solos con aplomo.

No obstante, inesperadamente las actuaciones más memorables de Parker en estas últimas sesiones de Dial son las más lentas. Ello revelaba una importante faceta del «nuevo» Charlie Parker, más reflexivo y singularmente rapsódico. «Embraceable You», quizá la mejor balada grabada por Parker, es una obra maestra del desarrollo temático, que crece a partir de un sencillo motivo de seis notas que recuerda a la frase «you must remember this» de «As Time Goes By», «My Old Flame» y «Don't Blame Me», también de este período tardío con Dial, están sólo mínimamente por debajo de «Embraceable You» en cuanto a calidad. A su manera, estas grabaciones constituyeron un nuevo paso adelante en la historia de la balada de jazz, tan influyentes como «Singin' the Blues», de Beiderbecke y Trumbauer, «I Can't Give You Anything but Love», de Armstrong, o «One Hour» y «Body and Soul», de Coleman Hawkins. El resto de la banda no está aquí a la altura de Parker, ofreciendo un lúgubre acompañamiento cuaternario (en unos años, las secciones rítmicas adoptarían una relajación mucho mayor a la hora de tocar estos tempos de gran lentitud), pero las aterciopeladas improvisaciones de Parker superan estas deficiencias, señalando el camino de una dimensión nueva y más romántica en el

lenguaje del bebop y anunciando una notable expansión de su territorio musical.

Para la última sesión de Dial, Parker y Davis fueron acompañados en la primera línea por el trombonista J. J. Johnson, quien ya había impresionado a los aficionados con sus grabaciones como líder para el sello Savoy, así como por su labor en las bandas de Benny Carter y Count Basie, entre otros. Correspondió a Johnson la misión de traducir los avances del jazz moderno al lenguaje del trombón de varas. La rapidez e intrincación de las líneas de bebop las hacían especialmente refractarias a esta transformación, y al virtuosismo y la tenacidad de Johnson corresponde el mérito de haber cumplido con tanto éxito su hercúlea misión. Las grabaciones de Parker contribuyeron a dar un impulso a una carrera tan prometedora como la suya. Siguieron una serie de colaboraciones de Johnson con otros grandes músicos del jazz moderno, entre ellos Dizzy Gillespie, Miles Davis, Clifford Brown y Stan Getz. Pese a los elogios que recibió dentro del mundo del jazz, la carrera de Johnson decayó por un tiempo a principios de los cincuenta, viéndose obligado el trombonista a trabajar como inspector de proyectos en una fábrica de Long Island. Pero en 1955 Johnson ganó por fin en la votación del *Down Beat* correspondiente a su instrumento, y empezó a disfrutar de un éxito mayor como director, a menudo en conjunción con el también trombonista Kai Winding. En años posteriores, sin embargo, Johnson a menudo rehuyó las tensiones y presiones implícitas en la carrera de músico, centrándose a veces en los arreglos y la composición (con obras que van desde la balada «Lament» hasta piezas sumamente ambiciosas como la obra en seis movimientos *Perceptions*, grabada en 1961 por Gunther Schuller con Gillespie como solista), y otras veces realizando una obra más comercial en la industria discográfica. Desde finales de los sesenta, las apariciones públicas de Johnson se hicieron cada vez más inusuales, pero su influencia siguió siendo dominante en prácticamente todos los trombonistas de jazz posteriores (salvo los más tradicionales), en deuda en mayor o menor grado con su labor de pionero.

Cuatro días después de su última sesión con Dial, Parker volvió al estudio con su banda habitual, esta vez bajo los auspicios del sello Savoy. Ahora las composiciones son más superficiales, simples pretextos para realizar una sesión; como en la obra más tardía para Dial, el nivel de intensidad es levemente inferior a las grabaciones de Parker anteriores a Camarillo. Las dos sesiones del año siguiente para Savoy son mucho más fuertes, presentando unas composiciones más ambiciosas en nuevos estilos, como «Barbados», con inflexiones latinas, y el ejercicio de contrapunto «Ah-Leu-Cha». Pero otra vez la interpretación más poderosa se da en un número lento, el sensacional blues «Parker's Mood», que marcó un sorprendente retorno a las raíces de Kansas City de Charlie Parker. Renunciando al virtuosismo, los crípticos acordes de sustitución y los tempos rápidos (señas de identidad del «sonido» de Bird), Parker creó una de sus interpretaciones más sobrecogedoras, un lamento cuasivocal cuya austeridad es casi la antítesis de las inclinaciones maximalistas de su obra de mediados de los años cuarenta.

Naturalmente, el aspecto más intenso de la música de Parker siguió floreciendo, pero en la etapa posterior de su carrera fue más visible fuera del estudio, en las múltiples grabaciones de aficionado de sus conciertos y *jam sessions*. Este Parker «pirata» está muy bien documentado. Sólo las cintas y discos de Dean Benedetti, aparecidas a finales de los años ochenta, incluyen más de cuatrocientos solos inéditos de Parker. Pero esto sólo representa una pequeña parte de la discografía extraoficial de Bird. Además, los aficionados al jazz cuentan con las grabaciones de sus actuaciones en el Royal Roost, el Onyx, el Three Deuces, el Birdland, el Rockland Palace, el Carnegie Hall (con Ella Fitzgerald) y el Renaissance Ballroom (con una banda latina desconocida), de hecho casi en cualquier local neoyorquino en el que podamos pensar, desde los más selectos hasta los más plebeyos, así como de sus giras por Detroit, Los Ángeles, Washington, Boston e incluso Suecia (de la célebre visita de Parker en 1950), entre otros lugares. Hay incluso grabaciones más privadas e inusuales, resultado de encuentros informales en apartamentos, hoteles, etc. La calidad de sonido de este legado «extraoficial» va desde lo aceptable hasta la peor cacofonía posible, pero en ellas Parker raramente nos decepciona. Especialmente durante los seis últimos años de su vida, gran parte de la obra de Parker —y sin duda la más apasionada— nos llega entre el ruido de superficie de estas sesiones de aficionado, con su sonido de latón. Estos horrores acústicos me recuerdan el comentario de un amigo acerca del whisky que destilaba su abuelo: «Si fuera un poco peor no se podría soportar, y si fuera un poco mejor nunca te cansarías de beberlo». Las más veces, sólo los devotos del bop pueden soportar la labor de bucear por entre los zumbidos y chasquidos de este material deficientemente grabado, pero quienes son capaces de sintonizar su oído con el esplendor de esta música se ven recompensados con algunos de los momentos más embriagadores del jazz moderno.

En contraste con estos documentos desinhibidos del bop cogidos al vuelo, las tardías grabaciones de estudio realizadas por Parker para el productor Norman Granz reflejan a un Bird más homogeneizado. Aquí conviven los fragmentos de intensa improvisación con intentos abiertamente comerciales de hacer a Parker «vendible» en el mercado. Hay algo de paradójico en este intento. Al fin y al cabo, Granz era uno de los mejores productores de discos de jazz de la época, un purista a la hora de utilizar a los mejores músicos, tanto solistas como acompañantes, y ponerles en una situación en la que pudieran tocar un jazz sin adulteraciones. De hecho Granz había sido el artífice del inspirado emparejamiento de Parker y Lester Young en 1946, que produjo una grabación clásica de «Oh, Lady Be Good». Pero las sesiones de Parker para Granz (1949–1954) raramente alcanzaron el nivel de aquel trabajo. Dos sesiones de 1950 se cuentan entre las mejores de la serie, especialmente la reunión de Parker en junio con Gillespie, apoyada por la excitante (aunque poco convencional) combinación de Buddy Rich y Thelonious Monk en la sección rítmica. El nadir de este período es la desafortunada combinación de Parker y los cantantes de Dave Lambert, cuyos resultados son casi patéticos. Sólo un poco más logradas son las

grabaciones con orquesta de cuerda, en las que los empalagosos arreglos pueden con los animosos intentos de Parker de hacer música seria. Al parecer Parker estaba satisfecho con este trabajo, especialmente con su interpretación de «Just Friends», y desde luego tocó con gran desenvoltura. No obstante, la música no ha soportado bien el paso de los años, y los aficionados al jazz lamentan —justificadamente— que se perdiera la oportunidad de grabar a Parker con otras estrellas asociadas a Granz (nunca se materializó la sesión prevista con Art Tatum, que podría haber sido una verdadera joya) o en contextos orquestales más sofisticados. Ni siquiera el prometedor trabajo con músicos latinoamericanos (publicitado como «Charlie Parker plays South of the Border») estuvo al nivel de los proyectos más interesantes de Gillespie en este terreno.

En general el trabajo de Gillespie con Granz tuvo un éxito más uniforme. Esta colaboración floreció en los años cincuenta y se renovó en los setenta cuando Granz fundó su sello Pablo. Granz templó la tendencia de Dizzy a buscar la vía fácil en las canciones novedosas, interpretaciones vocales extravagantes y las reliquias destinadas a halagar el gusto del público; además, le situó continuamente entre otros músicos de primera fila. Un estudio detenido de la carrera discográfica de Gillespie confirma el acierto de esta decisión. Con muy pocas excepciones, los mejores solos de Dizzy surgían cuando compartía escenario con otro gran instrumentista de viento, como Parker, Stitt, Eldridge, Getz o Rollins. Entonces Gillespie dejaba a un lado su afable personalidad escénica y jugaba con fuego. En cambio, cuando por un tiempo a principios de los años cincuenta Gillespie dirigió su propio sello, Dee Gee, los resultados fueron desiguales. Sólidos discos de jazz se intercalaron con creaciones más torpes como «Swing Low», «Sweet Cadillac», «Umbrella Man» y «School Days». Con Granz, sin embargo, Gillespie se situó en algunos de los contextos más emocionantes de la década. En su grabación de 1957 de «I Know that You Know», Dizzy tiene que seguir un chispeante solo en *stop time* de Sonny Rollins, y lo hace de manera memorable. En una sesión de 1956 el trompetista se encuentra en mitad de una acalorada batalla saxofonística entre Stan Getz y Sonny Stitt; canción tras canción, siempre en un tempo furioso, Gillespie se alimenta de la energía de los dos contendientes. Otro proyecto de éxito de estos años hace coincidir a Gillespie con el que había sido su primer modelo, Roy Eldridge. Granz, con su pasión por la *jam session*, comprendió instintivamente que Dizzy daba lo mejor de sí mismo cuando un elemento de competitividad impregnaba el acto.

En comparación, el trabajo de Parker con orquesta de cuerda, supervisado por Granz, resulta desigual en el mejor de los casos. En realidad no toda la culpa es de Granz. Hacía mucho que a Parker le fascinaba la música orquestal contemporánea. Sus conversaciones estaban trufadas de referencias a Prokofiev y Stravinsky. Dijo a un entrevistador sueco que el violinista Jascha Heifetz era uno de sus músicos favoritos («Su fraseo es tan increíble que hasta tiene swing»[126]). En el entierro de su hija tuvo a un pianista tocando música de Bartók. Habló de tomar clases con el

compositor moderno Edgard Varèse (según se dice, ofreciéndole a cambio cocinar para él), y supuestamente envió una carta a Arnold Schönberg pidiéndole consejo. Dadas estas inclinaciones, los contextos orquestales eran un evidente campo de exploración para Parker. Pero Bird carecía de la paciencia necesaria para supervisar los detalles de estos ambiciosos proyectos. A diferencia de Ellington, para el que la composición, los arreglos y la dirección de orquesta eran ámbitos de apasionado interés, Parker tendía a delegar estas tareas en otros y sólo aparecía para tocar. En sus proyectos con orquesta de cuerda recurrió a arreglistas subcontratados, con mediocres resultados. Más que Prokofiev o Bartók, los modelos que recuerdan estos temas son principalmente Lombardo y Welk. Lamentablemente, habrían sido más aptos para acompañar un breve trayecto en ascensor que al gran saxofonista del jazz moderno. Sin duda Parker ganó cierta credibilidad al frente de una orquesta de cuerda, una ansiada aura de respetabilidad de la que pocos artistas de jazz disfrutaron durante estos años. Pero a fin de cuentas, «Bird with Strings» (como finalmente fueron conocidos estos trabajos) nunca estuvo cerca de hacer realidad las aspiraciones de Parker de crear jazz moderno a una escala mayor. El jazz hubo de conformarse con un refinamiento vacío e insignificante.

Este decoro público contrastaba cada vez más con las tribulaciones de la vida privada de Parker. La adicción a las drogas se había hecho sentir. Subiéndose la manga de la camisa y enseñando el brazo, Parker dijo a un amigo: «Ésta es mi casa, ésta mi cartera de acciones, éste mi Cadillac». Bird apenas pasaba de los treinta años, pero aparentaba mucha más edad. Su antaño esbelta figura había adquirido un aspecto hinchado, llegando a pesar más de noventa kilogramos. Tenía problemas con una úlcera y su médico le advirtió de una posible afección cardíaca. Su relación con Doris Sydnor, que había viajado a California para ser su acompañante en Camarillo, se rompió ahora, recuperando Parker los antiguos lazos con Chan Richardson. Al corriente del mundo de los artistas de jazz, Chan podía ser un alma gemela como no lo podía ser Doris. Sin embargo Doris, con una actitud abnegada y casi maternal hacia Parker, le había protegido (todo lo que pudo) de los aspectos más sórdidos del ambiente del jazz. Le esperaba en los locales, le llevaba el saxofón, intentaba recomponer las piezas de su vida disipada. Con Chan, Parker, sólo hizo intentos fugaces de asentarse, y esta precaria estabilidad al parecer le constreñía en exceso. Cuando su hija Pree murió, Parker estaba de gira, alojado con la escultora Julie MacDonald. Chan se había visto obligada a llevar a Pree a hospitales públicos a falta de dinero para un médico privado, en un momento en que Parker estaba en la cúspide de su fama y ganaba mucho dinero. Pero aun cuando se encontraba en la ciudad, Parker tenía poco apego por el hogar. Cuando Bird cayó por última vez enfermo se encontraba en Nueva York, pero incluso entonces optó por recuperarse en el apartamento de una amiga en lugar de con Chan y con su hijo.

Esta inestabilidad también era patente sobre el escenario. Es cierto que Parker todavía era capaz de crear música extraordinaria en cualquier actuación. Su concierto

de 1953 en el Massey Hall de Toronto (junto a Gillespie, Mingus, Roach y Powell) fue vendido como «el mejor concierto de jazz de todos los tiempos», y por una vez la música está al nivel de las rotundas frases publicitarias de las discográficas. Otras actuaciones posteriores (en 1952 en Rockland Palace; en 1953 en Washington con The Orchestra) demuestran que, cuando Parker lo daba todo, aún podía ser considerado el gran saxofonista del jazz moderno, pese a sus turbulencias privadas. Pero estos momentos de gloria estaban muy lejos de ser la norma en los últimos años de Parker. La banda habitual de los años cuarenta había dado paso a agrupaciones menos permanentes. Tocaba con grupos itinerantes en diferentes ciudades, haría giras con Stan Kenton o Jazz at the Philharmonic. Otras veces llevó de gira a una orquesta de cuerda, tocando noche tras noche los mismos arreglos manidos. Su comportamiento en el escenario podía ser errático o grosero, y a veces no aparecía siquiera por el local, suscitando cada vez más recelos entre los propietarios de los clubes. Una noche despidió a toda la orquesta de cuerda durante una actuación, y después dejó el escenario para ir a beber whisky en la barra. Las cosas se fueron complicando por los problemas de Parker con su licencia de actuación, que le pusieron muy difícil actuar en Nueva York durante casi dos años. Había un gran simbolismo en el hecho de que Parker fuera declarado *persona non grata* en el Birdland, el gran club de jazz que en 1950 había sido nombrado así en honor del saxofonista. Su última aparición en un club de jazz se vio ensombrecida por un vergonzoso enfrentamiento en el escenario con su pianista Bud Powell, que constituyó un desgraciado canto de cisne dentro de la voluble carrera de Bird.

Su salud —tanto física como mental— venía siendo precaria desde hacía algún tiempo. Circulaban numerosos rumores, la mayoría de ellos verdaderos según parece. Había tragado tintura yodo en un intento de suicidio. Había sido ingresado dos veces en el hospital de Bellevue. Profetizó su inminente fallecimiento. Sus amigos contarían cómo en plena noche y sin avisar Parker llamaba a su puerta en busca de drogas, dinero o distracción. Inevitablemente, cayó enfermo en marzo de 1955. Parker tenía que acudir a Boston para actuar en un club, pero acuciado por el agravamiento de su úlcera, no llegó más allá del apartamento de su amiga la baronesa Pannonica de Koenigswarter. Llamaron a un médico, pero Parker se negó a ir al hospital. Tres días después falleció Parker; su muerte fue atribuida a los efectos combinados de una úlcera con hemorragia y una neumonía. Pero éstas sólo fueron las caprichosas causas finales. Más llamativa era la otra anotación del certificado de muerte: la estimación médica de la edad de Parker. Sin conocer la fecha de nacimiento de su paciente, el médico estimó que aquél debía de tener entre cincuenta y sesenta años en el momento de su muerte. En realidad, Parker sólo tenía treinta y cuatro.

«La mayoría de los solistas de Birdland tenían que esperar al siguiente disco de Parker para saber cómo tocar. ¿Qué van a hacer ahora?», se preguntaba Charles Mingus[127]. Había un punto de exageración en la afirmación de Mingus, pero sólo un

punto. Parker ejerció en vida una influencia hipnótica sobre la joven generación de músicos de jazz, y su leyenda no sólo siguió incólume a su muerte, sino que incluso se intensificó. Su vida adquirió tintes de leyenda. «Bird no está muerto», prosigue Mingus, «está escondido en algún sitio, y volverá para asustar otra vez a todo el mundo». En esta misma vena, los devotos de Parker esgrimirán la frase «Bird lives» («Bird vive») —que anticipa con su negación de la muerte la fascinación *post mortem* ejercida por Elvis Presley décadas después—, empleando este eslogan al mismo tiempo como talismán, lema y enigmática pintada.

Pero cuando Parker, a diferencia del rey del rock, dejó de ser visible en los supermercados (siquiera en la cubierta de un tabloide en la sección de prensa), la mayor parte de los devotos del bop centraron todas sus energías en encontrar al «nuevo Bird», un nuevo gran saxofonista contralto que llevase el jazz hacia un nuevo nivel. Sólo tres meses después de la muerte de Parker, Julian «Cannonball» Adderley llegó a Nueva York. Cuando sólo llevaba unos días tocando en la banda en el Cafe Bohemia, toda la ciudad ya hablaba de él. Como cabía esperar, la compañía discográfica de Adderley lo promocionó como el «nuevo Bird», y aunque la seguridad técnica y agudeza improvisatoria de Cannonball podían hacer pensar a muchos en su famoso predecesor, su sonido más cálido se apartaba mucho del modelo de Parker, como su enfoque del fraseo, más rítmico. Adderley colaboró durante un período breve pero memorable con Miles Davis, participando en la trascendental sesión de *Kind of Blue*, y con el tiempo desarrolló un estilo de improvisación más controlado, con una mayor sensibilidad para el espacio y una expresión más relajada. Aunque Adderley no se convirtió en el mesías del bebop que los *fans* estaban esperando, sí complació admirablemente tanto a los puristas del jazz como al público más informal, quienes apreciaron piezas con toques de funk como «Dis Here», «Work Song» y «Mercy, Mercy, Mercy».

Phil Woods, otro encomiado «discípulo de Bird», también hizo su irrupción en el panorama neoyorquino a mediados de la década de los cincuenta, tanto con su obra como director como en sus trabajo como importante músico de grupo. Su profesionalidad, su facilidad técnica y su ataque suave permitieron a Woods encajar fácilmente en casi cualquier contexto musical, ya fuese en música popular y comercial como la de Billy Joel (quien contó con Woods en su éxito «Just the Way You Are») o en estilos tan dispares como los de Benny Goodman o Thelonious Monk. Durante un tiempo Woods estuvo quizá demasiado demandado como músico de sesión. Sus conciertos como líder de banda se hicieron menos frecuentes, y su prometedor futuro como importante estrella del jazz parecía destinado a hacerse realidad sólo en parte. Entre 1958 y 1967 Woods realizó sólo cuatro grabaciones como líder. Pero con la formación de su excelente conjunto europeo en 1968 y su retorno a las raíces del bebop con sus grupos americanos desde 1974, Woods demostró ser aún una de las principales figuras del mundo del jazz.

Jackie McLean, un tercer saxo contralto formado a la sombra de Parker durante la

década de los cincuenta, adoptó un enfoque diferente del instrumento. Mientras otros emulaban el virtuosismo de Parker y copiaban al pie de la letra diversas frases breves o cadencias II-V-I, McLean presentaba un enfoque más austero e irregular. La música de McLean dejaba entrever el espíritu de Bird (su intensidad, su instinto, su cruda emoción), pero no imitaba como otros saxofonistas sus frases y modelos. A diferencia de Adderley y Woods, adoptó un tono ácido especialmente inapropiado para la música pop o los éxitos pseudofunk. Su primera obra como músico de Miles Davis y como líder revela su adhesión al lenguaje del bop, pero McLean siguió abierto a la influencia de otros estilos, con lo que su música acabó por incorporar elementos de las incursiones modales de Coltrane, el hard bop de Rollins y el free jazz de Coleman. Para cuando realizó sus vitales grabaciones de los años sesenta para el sello Blue Note, McLean esgrimía un apremiante estilo saxofonístico que había desechado la mayoría de las fórmulas mecánicas del bop.

Estos tres músicos (Adderley, Woods y McLean) acabaron por ser venerados como influyentes artistas por derecho propio, siendo seguidos por innumerables músicos más jóvenes. Tres de los saxofonistas contraltos más importantes de épocas posteriores —Vincent Herring, Richie Cole y Christopher Holliday— representaron respectivamente una extensión más o menos consciente del modelo de aquéllos. Y dice mucho sobre el ambiente del jazz de los años ochenta y noventa el hecho de que los nuevos sonidos de los años cincuenta continuaran ejerciendo este dominio. Pero detrás de todas estas figuras se podía percibir la gran influencia de Charlie Parker, del mismo modo en que, durante su vida, el influjo de Bird se extendió al oeste (Art Pepper, Sonny Criss, Bud Shank) y al este (Charles Mariano, Ernie Henry, Dave Schildkraut), a los saxos barítonos (Leo Parker, Serge Chaloff, Cecil Payne) y los tenores (Teddy Edwards, Dexter Gordon, Sonny Rollins): en realidad casi a cualquier punto del paisaje jazzístico. Para bien o para mal, el vocabulario bebop refinado por Parker y sus contemporáneos siguió siendo una fuente explícita de inspiración, o cuando menos un punto de referencia, para prácticamente todos los estilos de jazz posteriores al bop. Incluso los músicos vanguardistas que superficialmente parecían rebelarse a gritos contra el dominio del bop fueron miembros secretos de este culto. Pues fue el propio bebop, al encarnar el espíritu de rebelión por excelencia en el mundo del jazz, el modelo de conducta que se erigió como más representativo para todas las posteriores revoluciones del jazz, y ello hasta el día de hoy.

EL PIANO EN EL JAZZ MODERNO

Como se suele decir, la historia del piano de jazz es un reflejo de la evolución de la música en su totalidad. Se dice de Earl Hines que había desarrollado un «estilo trompetístico» como respuesta a las innovaciones de Armstrong. El piano de Ellington fue alabado como microcosmos de sus obras orquestales. La música de Bud Powell, se nos ha dicho, trasladó los avances de Charlie Parker y Dizzy Gillespie al teclado. Estas generalizaciones, aunque algo torpes (y todas ellas fácilmente criticables), alcanzan a captar una verdad general. Nos hacen fijarnos en la relación simbiótica entre los pilares armónicos y rítmicos de nuestra música, ejemplificados por el trabajo de los pianistas de jazz, y la evolución de la línea improvisatoria monofónica, ejemplificada por la interpretación de los instrumentos de viento. A este respecto, el jazz es radicalmente diferente de la pintura, la literatura u otros medios en los que los individuos trabajan solos, en los que la influencia ajena se percibe a distancia, como parte de un contexto cultural. Con pocas excepciones, la naturaleza de la interpretación jazzística exige la máxima interacción en grupo. Paradójicamente, pese a todos los elogios a los solistas individuales, el jazz sigue siendo una música de grupos. La historia de cada uno de los grandes innovadores de la historia de esta música —Armstrong, Ellington, Parker, Davis, Coleman— confirma esta verdad. No hay genios solitarios en el panteón del jazz, pues en este medio casi siempre se da la compañía de una banda.

Para mediados de los cuarenta se había desarrollado un estilo de piano de jazz característicamente moderno. Sus antecedentes históricos eran sorprendentes. Una década antes, los oyentes más entendidos habrían mirado hacia Art Tatum, o quizás hacia Duke Ellington, como índices del futuro piano de jazz. Su música parecía incorporar el pensamiento más progresista en cuanto a armonía, ritmo y melodía. Pero el enfoque orquestal del teclado de Tatum o Ellington era demasiado denso y con demasiada textura como para operar en el contexto de una sección rítmica de bebop. En su lugar, la nueva generación de pianistas de jazz modernos buscó un enfoque menos denso y más funcional. Este nuevo estilo dio énfasis a la mano derecha, que tocaba las rápidas líneas melódicas llenas de cromatismo y ráfagas rítmicas que podemos encontrar en los solos de contralto de Parker. La mano izquierda apoyaba este enfoque lineal con sutiles acordes de acompañamiento (a menudo estructuras sencillas construidas con sólo dos o tres notas), casi tan importantes por su fuerza rítmica como por sus limitadas consecuencias armónicas. En este sentido, los pianistas de bebop estaban más próximos en espíritu a Count Basie, el antivirtuoso de Kansas City, que a los músicos de stride y de la era del swing técnicamente más competentes. Naturalmente, no era posible deshacerse del todo de la influencia de la tradición del stride —en particular, el brillante dominio del teclado que tenía Tatum siguió fascinando a los músicos posteriores—. La influencia de esta tradición subyacía bajo la superficie en artistas tan modernos como Powell o Tristano, y era especialmente evidente cuando estos titanes del bebop pianístico tocaban en solitario. Entre los *boppers* también se podían encontrar las huellas del

estilo lineal de Hines o Wilson (y la modernidad de Monk se remonta incluso a la obra de James P. Johnson). Pero en su mayoría, los músicos de bebop tendían a ser implacables cuando se trataba de arrojar por la borda el lastre del pasado reciente en su intento de hallar una voz más pura para el teclado de jazz.

Ningún músico hizo realidad este estilo mejor que Earl «Bud» Powell. Otros pianistas de jazz moderno podían alardear de una mejor técnica digital (Peterson, Newborn), un toque más limpio (Marmarosa, Tristano, Cole), unas armonías más audaces (Monk, Brubeck) o un comportamiento escénico más efervescente (Shearing, Garner), pero ninguno representó mejor el espíritu del movimiento bebop que Powell. Y ninguno sería tan influyente como él. La remodelación que Powell llevó a cabo en el vocabulario del piano de jazz tendría un impacto profundo y duradero en los intérpretes posteriores del instrumento. Como tal, es uno de los pocos músicos —como Armstrong, Parker, Young, Gillespie, Christian, Blanton o Evans— cuya influencia es tan omnipresente que es fácil pasarla por alto. Si a alguien le roban una cosa, se trata de un robo; si le roban todas, sus pertenencias se convierten en propiedad común.

Pero aunque otros imitasen las peculiaridades del estilo de Powell (como aprendieron a hacer tantos pianistas), rara vez lograron captar la prodigiosa vitalidad del original. En el contexto de una cultura de jazz moderno que ensalzaba el compromiso personal con las experiencias emocionales más intensas e inmediatas, Powell parecía tener una relación especial con el *zeitgeist*. Pero ello no implicaba en Powell una actitud festiva. Con la frente chorreando de sudor y las manos golpeando con toda su fuerza el teclado, Bud Powell tocaba en sus actuaciones como si estuviese luchando contra sus propios demonios. Y éstos terminaron siendo más fuertes que él, abreviando su carrera, que había alcanzado su cima mucho antes de que en 1966 muriese a los cuarenta y un años. Sus obras más importantes fueron grabadas en un período de diez años, desde mediados de los años cuarenta hasta mediados los cincuenta. Y ya estas obras nos muestran una mente musical que se tambalea precariamente cerca del abismo, como indican los propios títulos: «Oblivion», «Un poco loco», «Frantic Fancies», «Glass Enclosure», «Wail», «Dance of the Infidels», «So Sorry Please», «Hallucinations», etc.; un observador superficial podría adivinar muchas cosas sobre Powell simplemente echando un vistazo a los nombres de sus composiciones.

Powell, nacido en Nueva York el 27 de septiembre de 1924, fue educado en una familia ligada a la música: su abuelo había luchado en la guerra contra España de 1898, regresando con un gran dominio de la guitarra flamenca; su padre William tocaba el piano al estilo stride; su hermano mayor, William Jr., sabía tocar el violín y la trompeta; por último, su hermano menor, Richie, también llegó a ser un conocido pianista de jazz. Las primeras enseñanzas de piano que recibió Bud hacían hincapié en la tradición clásica europea, pero antes de los diez años Powell ya se vio atraído por los estilos de jazz de Fats Waller y Art Tatum. A los quince años había dejado la

escuela para trabajar como músico profesional. Powell no tardó en llegar a los clubes nocturnos de Harlem, donde conoció los sonidos nacientes del bebop y halló un amigo y mentor en Thelonious Monk. Siete años mayor que Powell, Monk estaba trabajando como pianista contratado en el Minton's Playhouse. Cuando los músicos más veteranos intentaron expulsar a Powell de la banda, Monk salió en su defensa. Años después Powell le devolvió el favor al abogar sin pausa por la música de Monk cuando muy pocos más reparaban en él. Cuando Powell se embarcó en su primer compromiso importante con la banda de Cootie Williams, convenció a éste para grabar la composición de Monk «Round Midnight».

Resulta fascinante especular sobre la naturaleza de la amistad entre estos dos maestros del teclado moderno. Los dos se encuentran entre las figuras más reservadas y enigmáticas de la historia del jazz. Los dos eran hombres de pocas palabras, y a menudo hasta estas pocas palabras eran casi imposibles de descifrar. Los historiadores del jazz darían cualquier cosa por haber estado presentes en alguna de sus conversaciones (si es que se trataba de conversaciones en el sentido convencional de la palabra). Con el tiempo, ambos pianistas acabaron siendo considerados desequilibrados mentales (Powell pasó buena parte de su breve carrera en centros psiquiátricos de diversa clase, y la reserva de Monk alcanzó extremos patológicos), si bien es posible que estas tendencias fuesen simples excentricidades en el momento en que se conocieron. En realidad había similitudes en sus antecedentes e intereses. Pero en el ámbito de mayor interés para ambos, el piano, sus estilos presentaban más diferencias que similitudes. La verticalidad del estilo de Monk era casi el polo opuesto del enfoque horizontal preferido por Powell. No obstante, ambos sentían una profunda admiración mutua, fenómeno poco usual entre los contemporáneos que tocan un mismo instrumento.

En 1944 Powell grabó con Williams en *big band* y en combo. Las inclinaciones del pianista por el jazz moderno, ya evidentes, se veían templadas por las convenciones de la era del swing. Durante su permanencia con Williams, Powell fue detenido por conducta desordenada encontrándose de gira en dirección a Filadelfia. Durante su detención fue duramente golpeado, hasta tal punto que tras su liberación siguió con una salud precaria. Su madre hubo de alquilar un coche para traerle a casa. Algunos han visto en este suceso el desencadenante de la inestabilidad psicológica crónica del pianista. Y ciertamente existe una coincidencia temporal. Semanas después del incidente de Filadelfia, Powell fue internado por primera vez en una casa de reposo. A este período de internamiento seguirían otros. En estas ocasiones el tratamiento médico abarcó todos los grados posibles desde lo humano hasta lo salvaje, incluida la terapia de electrochoque, las duchas de agua amoniacal y las palizas.

El milagro es que Powell soportara tan bien y por tanto tiempo esta vida dual como paciente a tiempo parcial y leyenda del jazz a tiempo completo. Entre sus grabaciones de finales de los cuarenta, realizadas tras la terrible experiencia de la

terapia de electrochoque que recibió en Creedmore, se encuentra parte de la música para trío con piano más cautivadora de la historia del jazz. Su trabajo en los números rápidos es especialmente digno de mención. Una sesión con Max Roach y Ray Brown de mayo de 1949 produjo tres obras maestras en tempo rápido. En «Tempus Fugit», Powell desprende un nivel de energía casi diabólico, en tanto que en los temas clásicos «Cherokee» y «All God's Chillun Got Rhythm» Powell sustenta su ataque con intrincados acordes de paso en movimiento contrario respecto a la melodía. El efecto es sorprendente y sumamente original. En una sesión del año siguiente Buddy Rich sustituye a Roach. En ella Powell pone el metrónomo al rojo vivo —como si el pianista estuviera compitiendo en una carrera con el virtuoso batería— en una emocionante versión de «Tea for Two». Estas interpretaciones lograban un admirable equilibrio: transmitían una gran sensación de dominio musical, y al mismo tiempo parecían a punto de perder el control. Gran parte de su atractivo procede de esta tendencia a andar por la cuerda floja, característica que comparte buena parte de la mejor obra de Powell.

Powell era igualmente impresionante cuando tocaba sus propias composiciones. Es difícil entender por qué tan pocas piezas suyas han sido grabadas por otros músicos. Tienen melodías inolvidables y un movimiento armónico satisfactorio, además de constituir por lo general buenos vehículos para la improvisación. Sus piezas en tempo intermedio («The Fruit», «Celia», «Bouncing with Bud», «So Sorry Please», «Strictly Confidential», «Hallucinations») son especialmente sólidas y merecen ser tan conocidas como las composiciones de Parker, Gillespie, Dameron y Monk. Quizás el propio Powell tuviese parte de la culpa. A diferencia de Monk o Gillespie, quienes muchas veces grabaron las mismas composiciones una y otra vez (además de tocarlas a menudo en sus actuaciones), era frecuente que Powell dejase una única grabación de algunas de sus mejores piezas.

La mayor limitación de Powell era la que presentaba como intérprete de baladas. Pero esto fue una debilidad generalizada en aquella generación de pianistas de jazz. Hasta finales de los años cincuenta el piano de jazz moderno no perfeccionó un enfoque original y auténtico en la interpretación de baladas. Powell se adelantó a este futuro, como deja claro su pieza impresionista «Parisian Thoroughfare». Pero las más veces estuvo a la sombra de Art Tatum en los tempos más lentos. En ellos su estilo está cargado de la ornamentación y el virtuosismo del piano más informal. Hasta una sentida composición como el «I'll Keep Loving You» de Powell termina cediendo bajo el peso de estos recursos superfluos. El piano de jazz salió de este callejón sin salida estilístico cuando eliminó implacablemente los *fills* y las notas innecesarias —proceso que fue impulsado por las aportaciones de Bill Evans y Ahmad Jamal—; pero esta expurgación radical, basada en una reivindicación del espacio y el silencio, todavía estaba lejos en el horizonte en el momento en el que Powell produjo su mejor obra. Al igual que muchos otros pianistas que llegaron a la mayoría de edad entre 1940 y 1950, Powell daba lo mejor de sí cuando el tempo se acercaba o superaba las

doscientas partes por minuto.

Casi todas las grabaciones más importantes de Powell habían sido ya realizadas cuando el pianista cumplió los treinta años. Especialmente impresionantes fueron sus sesiones de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta para Norman Granz (actualmente reeditadas en Verve) y el sello de Alfred Lion, Blue Note. En realidad, la fama de Powell como principal voz del teclado en el movimiento bebop estaría suficientemente cimentada por su extraordinaria producción en el período que se extiende desde mayo de 1949 hasta mayo de 1951. En estos veinticinco meses su producción musical fue asombrosa: históricas sesiones en trío con Max Roach en mayo de 1949, febrero de 1950 y mayo de 1951; soberbias grabaciones en combo de agosto de 1949 para Blue Note (bajo el nombre *Bud Powell's Modernists*), que prefiguran el futuro hard bop; dos memorables sesiones en cuarteto con Sonny Stitt, de diciembre de 1949 y enero de 1950; una breve pero notable sesión en trío con Buddy Rich, de julio de 1950; por último, una sensacional —aunque poco oída— sesión sin acompañantes de febrero de 1951.

La calidad de la obra tardía de Powell ha sido objeto de controversia, pero ni sus más fervientes defensores se atreven a compararla con sus primeros trabajos. También es verdad que el último Powell era capaz de realizar en ocasiones interpretaciones estelares. Las mejores surgieron generalmente en compañía de otros grandes músicos de jazz: con Parker y Gillespie en el Massey Hall en 1953, con Dexter Gordon en 1963 y con Johnny Griffin en 1964. Pero estas interpretaciones de Powell, como mucho, conseguían hacer recordar las creaciones de antaño, y nunca eran tan buenas como para hacer olvidar aquellos momentos pasados. En sus peores momentos, la interpretación de Powell en sus últimos días podía llegar a ser deplorable. Con un golpe inseguro, un tempo poco firme y unas improvisaciones casi siempre conservadoras, en noches así Powell parecía casi un autómata que reprodujese superficialmente los movimientos de una interpretación de jazz sin llegar siquiera a sentirla. Sus primeros trabajos se habían distinguido por una sutileza y una tensión sobrecogedoras, pero su última obra parecía oscurecida por una sensación de malestar.

Naturalmente, no faltaban las razones para este penoso declive. La inestable salud mental de Powell se vio acompañada cada vez más por un deterioro en su salud física. La ingestión de una mínima cantidad de alcohol podía tener en él un efecto devastador, y sus amigos aprendieron a mantenerle alejado de la botella a toda costa. En su momento, Powell fue hospitalizado por una afección hepática y tuberculosis. La muerte en 1956 de su hermano Richie en accidente de tráfico, así como la desaparición de Parker, Navarro y muchos otros de sus contemporáneos, también pudieron pesar excesivamente en el ánimo de Powell. Cuando fue hospitalizado en 1959, muchos dudaron de la recuperación del pianista. «Nadie le daba mucho tiempo de vida», contaría más adelante a un entrevistador su compañera Buttercup, «ni siquiera yo»[128].

Pero Powell sobrevivió, y después de su salida del hospital decidió dar un ambicioso salto al otro lado del Atlántico. En la primavera de 1959, Powell llegó a París con Buttercup y el hijo de ésta, John. Esta visita temporal se prolongó cinco años. Las grabaciones de este período muestran que Powell aún era capaz de tocar ocasionalmente improvisaciones congruentes y cohesionadas, pero hasta las mejores interpretaciones de Powell carecían del fuego apocalíptico de sus primeras incursiones al teclado. Pese a esta inconsistencia, tuvo abundante trabajo y fue objeto de un respeto del público que rayaba en la adulación. En este nuevo contexto, Powell gozó del apoyo de un numeroso grupo de conocidos, amigos y admiradores; quienes le apreciaban también velaron —con éxito desigual— por su salud y por mantenerle alejado del alcohol. En particular, Francis Paudras, dibujante publicitario y aficionado al jazz, ejerció para él de protector y supervisor, consejero económico y atento defensor del pianista frente a los críticos. «La gente se cree que Bud está loco, perdido o mudo», dijo a un entrevistador, «pero realmente está en estado de gracia». Esta insólita y problemática relación inspiró en buena parte la película del año 1986 *'Round Midnight*.

Cuando Powell volvió a los Estados Unidos en una visita realizada en agosto de 1964, Paudras le acompañó. En Nueva York, sin embargo, Powell no podía ser controlado tan fácilmente como en Francia, y en dos ocasiones desapareció por varios días. Y ni siquiera los *fans* más devotos de Powell pudieron deleitarse en exceso con su piano. Un compromiso en Birdland recibió críticas diversas, pero su torpe actuación en un concierto en homenaje a Charlie Parker dejó pocas dudas sobre la disminución de sus aptitudes. Llegado el momento de regresar a Francia, Powell decidió quedarse. Consiguió realizar conciertos esporádicos, pero su salud continuó deteriorándose. El 31 de julio de 1966, menos de dos años después de su regreso a Nueva York, Powell murió, al parecer debido a los efectos combinados de la tuberculosis, el alcoholismo y la desnutrición. Tenía cuarenta y un años.

Durante los últimos años de la década de los cuarenta y los primeros de los cincuenta, casi todos los teclistas que operaban dentro del estilo del jazz moderno mostraban —en mayor o menor medida— signos de la influencia de Powell: Lennie Tristano, John Lewis, George Wallington, Dodo Marmarosa, Al Haig, Walter Bishop, Kenny Drew, Joe Albany, Red Garland y Hampton Hawes, por citar sólo a algunos. En Detroit, el estilo lineal de Powell fue el trampolín de toda una escuela de piano. El llamado «estilo de Detroit» realmente abarcaba un amplio abanico de sonidos, desde las refinadas peculiaridades de Hank Jones y Tommy Flanagan hasta el piano más potente de Barry Harris, si bien todos ellos se remontaban a Powell. A mediados de los cincuenta habían aparecido nuevas perspectivas en el jazz para teclado, pero incluso los pianistas con un trabajo más original —Bill Evans, Horace Silver, Ahmad Jamal, Oscar Peterson, Cecil Taylor— tenían aún una enorme deuda con este pionero del jazz moderno.

La carrera del gran mentor y amigo de Powell, Thelonious Monk, presenta

prácticamente una imagen especular de esta historia de creatividad y fama en declive. Cuando Powell se hallaba en la cumbre de sus fuerzas, a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, Monk era una figura casi olvidada en el mundo del jazz. En torno a la misma época en que terminó el período más fértil de Powell (mayo de 1951), Monk inició su renacimiento. En julio de aquel año, Monk volvió a los estudios para grabar para Blue Note tras un paréntesis de tres años. Esta sesión inició un período de quince años en el que Monk grabó prolíficamente, dejando piezas clásicas para Blue Note, Prestige, Riverside y Columbia. Llegados los años sesenta, la inversión de papeles fue casi completa. En el momento en el que la carrera de Powell caía en picado, Monk grababa para el sello más poderoso de la industria discográfica, era alabado por los aficionados al jazz e incluso fue portada en la revista *Time*.

Se trataba de un asombroso giro de los acontecimientos para una figura que había sido mayoritariamente despreciada por críticos y aficionados tras su temprana participación en el nacimiento del jazz moderno en el club Minton’s. En 1942 Monk trabajó con Lucky Millinder, en 1944 se unió a Coleman Hawkins y en 1946 estuvo por un tiempo en la *big band* de Gillespie. No eran puestos desdeñables para un músico de grupo, pero sus oportunidades de interpretar y grabar como líder eran sumamente infrecuentes. En su mayor parte, los cuarenta fueron una década perdida para Monk. En su libro de 1949 *Inside Bebop*, uno de los primeros intentos de la crítica de analizar la nueva música, el autor Leonard Feather rechaza contundentemente la figura de Monk. La reputación de Monk, según Feather, había sido «terriblemente distorsionada como resultado de poderosas maniobras publicitarias. Ha escrito algunas canciones atractivas, pero su falta de técnica y continuidad le han impedido llegar muy lejos como pianista»[129].

Resulta fácil acusar a Feather (habitualmente tan perspicaz) de ceguera respecto a Monk. Pero él no era el único. A finales de los años cuarenta, la música de Monk era percibida por la mayoría de los miembros de la comunidad jazzística como demasiado alejada de la corriente general para ser valorada por sí misma y demasiado personal para influenciar a otros músicos. Su estilo, basado en la disyunción de elementos, desconcertaba tanto como un pasatiempo de «unir los puntos» antes de ser resuelto y permitir ver el dibujo resultante. Durante un tiempo Monk fue llamado «el sumo pontífice del bop», título que revelaba lo poco que le entendía el mundo del jazz. Pese a su vinculación con el Minton’s, la música de madurez de Monk se asemejaba poco al bebop. A diferencia de la obsesión por la velocidad de Parker, Powell y Gillespie, Monk prefería los tempos medios y lentos, y su proceso improvisatorio poseía un carácter pausado y vacilante. Monk tocaba principalmente piezas propias —y lo hacía una y otra vez, a menudo grabando la misma melodía media docena de veces o más—.

Pero incluso antes del retorno de Monk en los años cincuenta, el pianista dio señales de vida con una serie esporádica de grabaciones que daban idea de su singular

visión del jazz. Ya en sus discos de 1944 con Coleman Hawkins, el piano de Monk revelaba su afán de experimentación, aunque mezclado con una juiciosa dosis de sonidos más circunspectos. Escúchese, por ejemplo, su solo en «Flyin’ Hawk»: los primeros dieciséis compases se ciñen más al bebop, pero los últimos dieciséis compases suenan como si se tratase del jazz de otra galaxia. El núcleo de la producción de Monk de esta década viene constituido por cuatro sesiones realizadas para el sello Blue Note en 1947 y 1948. Éstas constituyen importantes hitos que casi revelan un estilo de madurez plenamente formado. En su primera sesión como líder para Blue Note, Monk se ve abrumado por una sección de viento poco condescendiente, y sus solos de piano son demasiado breves. Pero incluso en este contexto presenta ya muchos de sus recursos característicos: intervalos desmañados, escalas de tonos enteros, estricta repetición de los fragmentos melódicos más sencillos —casi una parodia del desarrollo temático tradicional—, densos acordes de acompañamiento impregnados de disonancias y arrojados con la suavidad de una granada de mano.

En la segunda sesión de Monk, llevada a cabo nueve días después, el pianista prescinde de los músicos de viento. En este contexto de trío con piano, Monk emplea un abanico aún más amplio de peculiaridades estilísticas —no sólo técnicas vanguardistas, sino también elementos de anteriores estilos de jazz—. En la toma alternativa de «Nice Work If You Can Get It», Monk ofrece inesperadamente varios compases de stride. En «Ruby My Dear» aporta dos compases de bajo continuo que insinúan los patrones de mano izquierda del boogie-woogie. Quizá tuviese en su mente a Meade Lux Lewis y Albert Ammons (al fin y al cabo, eran los favoritos del dueño de Blue Note, Alfred Lion), pues en «Well You Needn’t» Monk adopta de nuevo elementos del boogie-woogie, esta vez en sus acordes de la mano derecha. Pero todos estos ingredientes, viejos o nuevos, se incorporaban siempre de manera coherente. El sello personal del pianista es tan influyente que todo lo que toca se convierte, si no en oro, sí en Monk. En esta sesión aparecieron tres de las composiciones más famosas de Monk («Ruby My Dear», «Well You Needn’t», «Off Minor»), pero hasta los standards populares incluidos sonaban como si se tratase de piezas suyas. Las otras dos sesiones para Blue Note de este período dieron como resultado interpretaciones históricas de otras importantes composiciones de Monk, como «‘Round Midnight», «Epistrophy», «I Mean You», «Misterioso», «In Walked Bud» y «Monk’s Mood». En particular, la sesión del 2 de julio de 1948, en la que Monk juega al gato y al ratón con el vibrafonista Milt Jackson, pasaría a la historia como la afirmación más completa hasta la fecha de sus heterodoxos valores musicales.

Pero pasarían tres años antes de que Monk volviera al estudio como líder. En una profética entrevista de 1948, Orrin Keepnews —que se convertiría en productor de los discos de Monk— definió al pianista como el autor potencial de un «gigantesco paso adelante» en el jazz moderno, y apuntó que su música estaba más lejos del bop

de lo que muchos comentaristas pensaban. Pero el propio Keepnews reconocía que Monk era una «figura poco conocida», y que «sólo el tiempo y la actuación continuada» del pianista determinarían su verdadero valor[130]. Por lo demás, la mayoría de las informaciones periodísticas de la época preferían enfatizar los aspectos extravagantes de la conducta de Monk —según una anécdota a menudo repetida, pasaba largos ratos mirando una foto de Billie Holiday que había pegado al techo de su casa—, en tanto que la frescura de su música se solía limitar a una mención pasajera, una anécdota dentro de su excéntrico estilo de vida. Y los aficionados que quisieran formarse su propia opinión sobre el «sumo pontífice del bop» tenían pocas oportunidades para hacerlo. Monk tocó esporádicamente en Birdland, y la mayor parte de su quehacer musical tenía lugar en casa.

El regreso de Monk al estudio en julio de 1951 representó un progreso. Pero las oportunidades para grabar llegaron al mismo tiempo que su licencia de actuación le fue retirada debido a su detención por posesión de estupefacientes. Este último acontecimiento le llevó a una ausencia involuntaria de seis años de los clubes nocturnos de Nueva York. Las grabaciones de Monk durante este período documentan una oleada de creatividad y crean los cimientos de su ascenso a la cima del mundo del jazz a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. En su nueva sesión para Blue Note, Monk presentó algunas de sus composiciones más complejas. Gunther Schuller alabó «Criss Cross» por ser mucho más que una simple melodía o canción e imponerse como una verdadera «composición para instrumentos», comparándola además con la pintura abstracta entonces en boga. En realidad todas las piezas grabadas por Monk en esta sesión reflejan estas mismas virtudes. Las armonías de «Straight, No Chaser» están basadas en un clásico blues de doce compases, pero la melodía es un inteligente ejercicio de desplazamiento rítmico de un motivo cambiante, que a veces termina en una *blue note* y otras resuelve en una tercera mayor. Aún más audaz es «Four in One», donde Monk emplea pasajes sorprendentemente rápidos —a modo de *glissando* — en la línea melódica, como un pintor que inesperadamente llenase el lienzo con amplios brochazos.

En algunos aspectos, estas piezas representaban una desviación de Monk respecto a la norma (en la medida en que se puede hablar de una «norma» en el caso de este iconoclasta). A lo largo de toda su carrera, Monk había moderado sus tendencias vanguardistas con el empleo de melodías sencillas, repetitivas y casi infantiles. Piezas como «Epistrophy», «Misterioso», «Blue Monk», «Well You Needn’t», «Let’s Cool One», «Rhythm-aning», «Hornin’ In», «Trinkle Tinkle», «Bemsha Swing» y «Off Minor» presentaban temas fácilmente recordables desarrollados con rigor. Estas melodías cantarinas se quedaban en los oídos de los oyentes mucho después de que la interpretación hubiese terminado, y sin duda sirvieron a muchos como atractiva introducción a unas estructuras musicales que, abordadas desde otros ángulos, habrían causado aprensión. Gran parte del genio de Monk reside precisamente en esta capacidad de yuxtaponer lo sencillo y lo complejo, una destreza que también

mostraba de muchas otras maneras: en su elocuente sentido del silencio y el espacio, su uso alternante de acordes «densos» y «ligeros» o su modo de incorporar un humor irónico a la atmósfera del jazz moderno, a menudo tan seria. Pero a veces Monk trataba de ir aún más lejos, construyendo intrincados laberintos musicales como «Four in One» o «Brilliant Corners», en los que no sólo el oyente superficial sino hasta los más avezados músicos de jazz corrían peligro de perderse. En la sesión de 1957 de la que salió *Brilliant Corners* (un arreglo difícil hasta la exasperación, que hizo necesarias veinticinco tomas), el productor Orrin Keepnews interpretó las irónicas medias sonrisas de los músicos del grupo (entre ellos Sonny Rollins, Max Roach y Oscar Pettiford) como un silencioso lamento: «¿Difícil? ¡Esto es imposible!».

En el otro extremo del espectro estaban las baladas de Monk. Aquí sus lazos con la tradición de la canción norteamericana eran más evidentes. Sería posible imaginar a artistas populares interpretando composiciones como «‘Round Midnight» y «Ruby My Dear», e incluso haciéndolo con éxito de público (algo impensable en el caso de los *kùan* musicales de Monk tales como «Epistrophy» o «Well You Needn’t»). Por supuesto, hasta estas baladas podían adquirir en manos de su compositor todas las cualidades extravagantes de la obra más experimental de Monk, del mismo modo en que éste podía tomar clásicos de la música popular como «Smoke Gets in Your Eyes» o «The Man I Love» y hacerlos sonar como creaciones propias. Pero Monk también era capaz de crear piezas lentas de armonía más ambigua, como en su evocador «Crepuscule with Nellie», con una sensibilidad enrarecida más cercana a la atmósfera de la canción culta que al jazz o la música popular.

A la relación con Blue Note siguieron algunas grabaciones de Monk para el sello Prestige. Éstas, con todos sus méritos musicales, consiguieron ventas limitadas y sólo una tibia respuesta de los críticos. Prestige finalmente liberó a Monk de su contrato por la suma de ciento ocho dólares y veintisiete centavos. El pianista ahora firmó con Riverside, una pequeña compañía discográfica dirigida por Orrin Keepnews, el productor y periodista que siete años antes había escrito el artículo favorable a Monk en *The Record Changer*. Esto inició una relación de seis años durante la cual Monk emprendió veintiocho sesiones de grabación bajo la supervisión de Keepnews. Estos años fueron sumamente fértiles para Monk, no tanto porque su música evolucionase durante este período —por el contrario, su estilo cambió muy poco desde mediados de los cuarenta—, sino porque finalmente tuvo la oportunidad de expresar sus ideas musicales en una gran variedad de contextos propicios. Monk siempre había brillado en el marco del trío, y sus primeras sesiones para Riverside siguieron esta formación. Pero pronto Keepnews planeó sesiones más elaboradas con bandas mayores y solistas invitados. Tenía en particular la intención de crear para Monk la oportunidad de grabar junto a saxofonistas de renombre. Los proyectos resultantes presentan un impresionante plantel de músicos, entre los que figuran Sonny Rollins, John Coltrane, Coleman Hawkins, Gerry Mulligan, Johnny Griffin, Phil Woods, Harold Land y

Charlie Rouse. Las grabaciones de Riverside también proporcionaron a Monk la posibilidad de tocar con la mayoría de los principales baterías del jazz moderno, incluidos Max Roach, Kenny Clarke, Art Blakey, Roy Haynes, Shelly Manne, Art Taylor y Shadow Wilson. Fueron proyectos ambiciosos y casi siempre exitosos; resultan especialmente impresionantes por cuanto fueron realizados por un pequeño sello independiente que operaba bajo serias limitaciones económicas (y que llegaría a la bancarrota en 1964). Como contraste, los posteriores discos de Monk para CBS/Columbia, la compañía líder en el sector y la de más alto presupuesto, rara vez fueron más allá de grabaciones en combo con su banda habitual.

Pero las grabaciones para Riverside fueron igualmente notables por las sesiones íntimas en las que Monk tocaba solo al piano. Éste era un contexto ideal para él. Su interpretación siempre se había distinguido por sus texturas abiertas y despejadas («No son las notas que tocas, son las que omites», había afirmado enigmáticamente en una ocasión), pero nunca tanto como cuando trabajaba sin acompañamiento. Aquí podía llevar el compás y el tempo a sus límites, como en su pieza «I Should Care», en la que Monk toma una sencilla exposición de la melodía y se detiene con todo primor en estos treinta y dos compases durante tres minutos enteros. Estas interpretaciones también muestran toda la riqueza y resonancia de sus armonías, la característica nitidez de su modo de tocar y las connotaciones orquestales de su estilo pianístico. Además, representaban una suerte de «antivirtuosismo», un antídoto sumamente necesario contra los elaborados patrones y escalas y los vanos *tics* de informalidad pianística que habían imperado desde la época de Hines y Tatum.

Pese a su prolongada ausencia del circuito de los clubes nocturnos de Nueva York, la reputación de Monk estaba aumentando y sus discos estaban vendiéndose en cantidades cada vez mayores. Sus infrecuentes apariciones públicas posiblemente no hiciesen sino acrecentar su leyenda —el programa de un concierto de 1955 lo definía de forma elocuente como «la Greta Garbo del jazz»—. La devolución de su licencia de actuación puso fin a su evidente tendencia a la reclusión, pero no hizo nada por dificultar que tuviera seguidores. Su lleno en el Five Spot en el verano de 1957 demostró la extensión y devoción de su nuevo público. En vista de los llenos que se producían noche tras noche en el local, su contrato fue ampliado a ocho meses, y el dueño compró un piano especialmente elegido por el propio Monk. Éste contaba con una banda excepcional, incluso en comparación con otras de sus bandas anteriores. «Aquellos que la oímos nunca olvidaremos la experiencia», recordará la historiadora del jazz Ira Gitler. «Había semanas en las que yo iba al Five Spot dos o tres veces, quedándome casi toda la noche aunque hubiese ido sólo para oír un par de canciones»[131].

El atractivo de este combo era tanto Monk como su saxofonista estrella. John Coltrane estaba a punto de convertirse en el principal saxofonista tenor del jazz de su tiempo en el momento en que se incorporó a la banda de Monk. Coltrane venía de una notable etapa reciente con Miles Davis, a la que habían precedido estancias más

breves con Dizzy Gillespie y Johnny Hodges; acababa incluso de grabar para el sello Prestige su primer álbum como líder. Ya en este momento de su carrera, Coltrane destacaba entre los demás por sus explosivas improvisaciones, su habilidad técnica y la energía sin precedentes con la que tocaba. Al año siguiente el *Down Beat* lo definiría como un «joven tenor airado», apreciación errónea si tenemos en cuenta el carácter reflexivo y las tendencias espirituales de Coltrane, aunque acertada en cuanto a su desaforado estilo saxofonístico. Más certera fue la descripción del estilo de Coltrane debida a la crítica Gitler: señaló cómo tejía incesantes capas de sonido. En este sentido, Coltrane llevaba un paso más allá las consecuencias de la obra de Bird: las notas están aún más densamente concentradas, y las síncopas y los patrones rítmicos tradicionales en el jazz tienen un papel aún más secundario. Coltrane prefería en su lugar una cascada de notas, escalas, arpegios y figuras, unas veces en breves ráfagas y otras a lo largo de frases prolongadas hasta perder el aliento.

La estancia de Coltrane con Monk duró sólo unos pocos meses, y a menudo ha sido citada como un período de aprendizaje, que contribuyó en gran medida a la evolución del saxofonista tenor como músico de jazz. El propio Coltrane expresó con frecuencia su admiración por Monk, alabándolo como un «arquitecto musical de primer orden». Pero las grabaciones realizadas por la banda de Monk durante este período demuestran que el tenor se sentía cualquier cosa menos intimidado por su nuevo jefe. De hecho, es difícil encontrar otro músico acompañante de Monk que hiciese tan poco por adaptarse a las particularidades de la música del pianista. En grabaciones como «Trinkle Tinkle» o «Nutty», Coltrane realiza poderosos solos que guardan poco parecido con la manera en que otros intérpretes de viento abordaban la música de Monk. Más que emular el uso del espacio de Monk o su estilo compositivo en la improvisación (como hicieron otros al tocar con el pianista), Coltrane permaneció fiel a su estilo enfático y virtuosístico. (Compárense estas colaboraciones con Monk, por ejemplo, con las de Sonny Rollins —bastante logradas a su manera—, en las que el tenor construye incisivos solos temáticos que desafían a la música del pianista «desde dentro», en lugar de imponer su personalidad). En un asombroso cambio de papeles, Monk acabó adaptándose a Coltrane, llegando al punto de no tocar por debajo de algunos de sus solos y permitir así al tenor explayarse con sólo el bajo y la batería como apoyo (como años después haría también el saxofonista con su propia banda). Al fin y al cabo, no se trata de una banda extraordinaria —y de una de las más creativas de su época— porque Coltrane fuese en ella discípulo de Monk, como a menudo se ha afirmado, sino porque el encuentro entre estos dos maestros del jazz tuvo lugar fundamentalmente en un plano de igualdad. Durante los pocos meses que estuvieron juntos, estos dos grandes artistas —uno que abogaba por una música de elocuentes ecos y silencios, y otro que llenaba cada compás hasta hacerlo rebosar en una música de delirantes excesos— recuerdan la afirmación de los físicos según la cual toda la energía del universo se fundamenta en último término en la atracción de elementos opuestos.

En la cima de la sensación causada por la banda del Five Spot, Monk estaba gozando de una atención y unos elogios sin precedentes, primero entre la gente del jazz, que le honró con el primer puesto en la encuesta de los críticos del *Down Beat* de 1958 y 1959, y de manera gradual por el público general. Ahora realizaba giras con frecuencia, tanto por los Estados Unidos como por el extranjero, y hacia 1960 podía pedir mil dólares por actuar una noche, cantidad sustancialmente superior a la que sólo dos años antes había cobrado por tocar toda una semana. Para su concierto de 1959 en el Town Hall se concedió al pianista un holgado presupuesto para financiar una actuación con una gran banda y cubrir el coste de los arreglos «monkianos» proporcionados por Hall Overton. El concierto fue grabado y publicado por el sello de Keepnews, Riverside, que ahora estaba grabando a Monk con más asiduidad que nunca y con ventas cada vez mayores.

Pero éstos también fueron años problemáticos para el pianista. Sus rarezas y su comportamiento en el escenario podían divertir al público, pero los problemas psicológicos que los originaban eran bastante más serios. En 1958 las obsesivas vueltas que daba al vestíbulo del hotel Delaware y su rotunda negativa a responder a preguntas le llevaron a un acalorado enfrentamiento con la policía local. Al año siguiente, Monk terminó una extraña actuación en el Storyville Club de Boston quedándose sentado en su banqueta, inmóvil e impasible, durante más de veinte minutos, permaneciendo allí hasta mucho después de que sus músicos hubieran abandonado el escenario. Aquella misma noche, Monk fue detenido en el aeropuerto y llevado por la policía al Grafton State Hospital, donde estuvo sometido a observación por una semana. Durante los años sesenta Monk recibió tratamiento médico por depresión, y su personalidad se fue haciendo cada vez más distante. A veces permanecía callado durante varios días y ni siquiera su esposa Nellie era capaz de obtener de él más que un par de palabras.

La música de Monk permaneció durante mucho tiempo ajena a estos problemas. Además, la fama y el público del pianista eran ahora suficientemente grandes como para atraer el interés de un sello importante. En 1962 Monk firmó con Columbia, y bajo los auspicios de este gigante de la industria discográfica su reputación continuó creciendo —aunque su música cambiara poco— hasta culminar con una portada en la revista *Time*. Hacia mediados de los sesenta, Monk era ya una leyenda. Sus grabaciones para Columbia fueron en su mayoría trabajos sólidos, pero apenas abrieron nuevos caminos. Su repertorio procedía principalmente del material que había grabado en años anteriores. Los contextos musicales no eran tan imaginativos como los que había creado Keepnews para las grabaciones de Riverside —la mayoría de las grabaciones de Columbia presentaban a Monk con su banda habitual, que ahora incluía al saxofonista Charlie Rouse—. Rouse era un músico sólido y competente, especialmente sensible a los matices de la música de Monk, pero no consiguió hacer olvidar a los oyentes a anteriores colaboradores del pianista, como Coltrane, Rollins y otros maestros del saxofón. Aun así, las mejores de estas

grabaciones supusieron importantes adiciones a la obra de Monk.

Pese a las penalidades que hubo de sufrir en su vida personal, Monk mantuvo un calendario de grabaciones y actuaciones bastante ajetreado durante sus primeros años con Columbia; sin embargo, hacia finales de los sesenta su actividad había disminuido. En los años setenta las apariciones públicas de Monk, así como sus enigmáticas frases, se hicieron cada vez más infrecuentes. Como corresponde a una leyenda, permaneció básicamente fuera de la vista del público. Su última actuación oficial tuvo lugar en un concierto celebrado en el Carnegie Hall en 1976; pero como apropiado colofón a su carrera, Monk sorprendió a todos al tocar la noche siguiente en el Bradley’s, un pequeño bar de Nueva York en el que muy pocos habrían imaginado oír tocar a este maestro del jazz. En sus últimos años, el pianista residió con la baronesa de Koenigswarter, que también se había hecho amiga de Parker durante su enfermedad terminal. El 5 de febrero de 1982 Monk sufrió un derrame cerebral, muriendo doce días después en el Englewood Hospital de Nueva Jersey a la edad de sesenta y cuatro años.

Ya a mediados de los cincuenta, algunos pianistas de jazz estaban prestando atención al ejemplo de Monk. En músicos como Herbie Nichols, Richard Twardzik, Randy Weston, Mal Waldron y Elmo Hope, diversos elementos de la interpretación de Monk demostraron ser especialmente influyentes. En primer lugar y ante todo, la concepción vertical de su música ofrecía una sólida alternativa al enfoque esencialmente lineal de la mayoría de los pianistas de posguerra. De manera similar, las texturas acórdicas de Monk, sus enérgicas melodías y los ritmos firmes y rotundos sirvieron como claros signos de rebelión contra el lenguaje *cool* y su intento de hallar un público para el jazz dentro del público general. Esencialmente, Monk constituía un santo patrón para aquellos que veían el jazz como un movimiento *underground* refractario a la asimilación. El espinoso aspecto externo de su música no respondía a un deseo de causar aprensión, pero para sus admiradores este carácter afilado era una virtud, un mecanismo de defensa adecuado para repeler a todos aquellos ajenos a la selecta camarilla. Pero la música de Monk era igualmente admirada por su insistencia primaria, por su visión del piano como un instrumento de percusión. En buena medida representaba simplemente un retorno a la tradición más temprana del piano de jazz. (No debería sorprendernos, pues, el hecho de que Monk y Nichols tuviesen importantes vínculos con el estilo del stride). Pero Monk también constituyó un enlace con posteriores músicos de vanguardia, particularmente con Cecil Taylor, que debía mucho a la exaltación monkiana del piano como un gigantesco tambor afinado y dotado de mil posibilidades.

Seguir la senda de Monk, sin embargo, no era tarea nada fácil a mediados de los años cincuenta. Nichols, Twardzik y Hope recibieron mucho más reconocimiento de manera póstuma que durante sus cortas carreras. Los tres murieron antes de los cuarenta y cinco años, dejando tras de sí tan sólo un puñado de grabaciones que dan testimonio de sus poderosas reinterpretaciones de la tradición del jazz. Herbie

Nichols, uno de los compositores de jazz moderno y pianistas más brillantes de su época, realizó sólo tres álbumes como líder, y pasó la mayor parte de su vida profesional tocando en la bandas de Dixieland. El ataque de Nichols y los elementos básicos de su vocabulario musical demuestran una gran deuda con Monk, pero sus interpretaciones eran más torrenciales y estaban más densamente cargadas. Y en lugar del humor taimado de Monk, tienden hacia una frágil dureza que, sombría y remota, raya a veces en la abstracción ultraterrena. Las mejores grabaciones de Nichols («The Third World», «2300 Skidoo», «Blue Chopsticks», «Cro-Magnon Nights») son afirmaciones poderosas y totalmente libres de clichés, que revelan un desusado equilibrio entre forma y contenido. Twardzik grabó aún menos que Nichols, pero las primeras piezas de su discografía nos revelan a un pensador progresista de proporciones titánicas. Su música suscita evidentes comparaciones con la de Monk, pero también es notable por sus lazos con la música clásica del siglo XX y su anticipación del posterior movimiento del free jazz. La reputación de Twardzik descansa fundamentalmente sobre una única sesión en trío y sus trabajos como músico de grupo con Serge Chaloff y Chet Baker. Sin embargo, se trata de obras sustanciales desde cualquier punto de vista, e indican que, si hubiera vivido más tiempo —murió de una sobredosis de droga antes de cumplir los veinticinco años—, Twardzik podría haberse situado entre los principales intérpretes de jazz de su generación. El estilo visionario de Hope salió a la luz en grabaciones realizadas en Nueva York a mediados de los cincuenta, tanto en el papel de líder como en el de músico de grupo, pero la retirada de su licencia de actuación debido a problemas con las drogas limitaron sus posibilidades de progresar sobre la base de estos logros. Después de trasladarse a California, Hope emprendió sesiones bajo su propio nombre, además de contribuir de forma brillante al éxito de la grabación clásica de Harold Land *The Fox*. Como Monk, Hope vio cómo su música era tildada de «difícil» y pocos oyentes parecían dispuestos a hacer el esfuerzo de profundizar en sus ricas implicaciones. A su regreso a Nueva York, a principios de 1961, siguió trabajando y grabando esporádicamente hasta su muerte, ocurrida seis años después, pero nunca se hizo con un público a la medida de las virtudes de su música acerada y polifacética.

La repercusión de Lennie Tristano en la evolución del piano de jazz es quizá más difícil aún de evaluar que la de Monk. Durante la mayor parte de su vida, Tristano fue un extraño dentro del mundo del jazz. Grababa poco y rara vez salía de su casa. Su influencia fue ejercida más a menudo de manera indirecta, por medio de las actividades de sus discípulos y seguidores, que por sus propia labor. A veces este cuerpo de fervientes admiradores adquiría el aspecto de una secta en la que Tristano fuese el sumo sacerdote y el oráculo. Para los miembros de este grupo, Tristano era el augur que veía los perfiles del futuro del jazz, exaltándolo como una música dura y cerebral, implacable e inflexible. En cambio, otros menos afines veían en Tristano a un monomaníaco cuya huella en el panorama jazzístico era más una cuestión de manipulación que la consecuencia de unos valores musicales superiores.

En una atmósfera tan cargada, era difícil encontrar un término medio en la evaluación de Tristano. O se era un devoto o se era un traidor a la causa, y pocos podían estar a la altura de las exigencias que Tristano imponía a sus fieles. En consecuencia, con el paso del tiempo, el círculo afín a Tristano fue encontrando cada vez menos acólitos. En los últimos veinte años de su vida sus actuaciones fueron cada vez más infrecuentes y las nuevas grabaciones casi inexistentes (cuando las antiguas ya se habían agotado en su mayoría). En el momento de su muerte en 1978, Tristano era ya una figura olvidada, relegada a la periferia del mundo del jazz.

Pero ello no dejaba de tener bastante de paradójico. Porque la evolución del piano de jazz estaba tomando cada vez de manera más clara precisamente el rumbo que Tristano había predicho. Elementos clave en el estilo desarrollado por Tristano en los años cuarenta y cincuenta, como su fraseo a través de las barras de compás, la superposición de elaborados polirritmos sobre el compás básico, su cáustica percusión y sus estructuras armónicas escindidas constituyeron elementos característicos en el piano de jazz de los años que siguieron a su muerte. En muchos casos, los músicos jóvenes estaban no llegando a estas mismas conclusiones porque hubiesen escuchado a Tristano —en muchísimos casos no lo habían hecho, aunque la mayoría había escuchado mucho a Bill Evans, que había estudiado cuidadosamente a Tristano y su escuela—, sino porque estos elementos nuevos constituían ampliaciones lógicas del lenguaje del jazz moderno. Es más, en algunas de las iniciativas más audaces de Tristano a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta —incursión en la atonalidad, la improvisación total, el *overdubbing* y otros recursos inusuales— podía verse ahora una serie de hitos precursores de la posterior historia del jazz. En este sentido, Lennie Tristano fue una especie de Nostradamus de la era del bop: cuando el futuro del jazz llegó por fin, guardaba un sorprendente parecido con lo que había sido su visión personal de cómo debería ser.

Una epidemia de gripe dejó a Tristano ciego poco después de nacer en Chicago el 19 de marzo de 1919. Inició estudios de piano bajo la supervisión de su madre, y después recibió una educación musical más amplia en una escuela para ciegos. Hacia la época en que completó sus estudios secundarios, Tristano había aprendido a tocar el saxofón (tenor, contralto y en *do*), el clarinete, la trompeta, la guitarra y la batería. Antes de la pubertad ya tocaba profesionalmente, y sólo de manera gradual fue centrando sus energías en el piano. Tras licenciarse en el American Conservatory of Music, Tristano empezó a dar lecciones particulares, además de actuar en Chicago y alrededores. Hacia 1945 Tristano había atraído a un pequeño grupo de prometedores discípulos, entre ellos el saxofonista Leo Konitz, el guitarrista Billy Bauer y el compositor y trombonista Bill Russo.

Las primeras grabaciones de Tristano, realizadas en torno a esta época, revelan que su estilo ya estaba plenamente formado y que su concepción del teclado era extraordinariamente avanzada. Gunther Schuller ha descrito la grabación en trío de Tristano «I Can’t Get Started», de 1946, como un hito en la evolución del jazz,

comparándola con el «West End Blues» de Armstrong y el «Cotton Tail» de Ellington[132]. De nuevo es el elemento futurista de su música lo que más cautiva, con su extraordinaria concepción armónica, que bordea a veces la atonalidad, y su complejidad rítmica; todo ello lleva a Schuller a celebrar esta interpretación como «una de las grabaciones más proféticas de toda la historia del jazz». Pero en buena medida, concluye Schuller, esta interpretación estaba «demasiado por delante de su tiempo».

Verdaderamente, «situar» a Tristano en el contexto de un período o movimiento de jazz específico se ha revelado una labor demasiado difícil. La mayoría de los comentaristas e historiadores lo han catalogado como un miembro de la escuela *cool* que predominó durante los años cincuenta. Pero esta clasificación capta sólo una pequeña parte del legado de Tristano. La mayoría de sus creaciones musicales tenían poco en común con las austeras líneas melódicas, el cálido lirismo, los tempos relajados y la delicadeza camerística que caracterizaba el lenguaje *cool*. Schuller, por su parte, evalúa a Tristano dentro de su estudio *The Swing Era*, y aunque podría ligarse al pianista con músicos de la época del swing como Art Tatum y Mel Powell, esta elección tampoco resulta satisfactoria. Por último, se podría ver a Tristano como un precursor del posterior movimiento del free jazz. Todas estas genealogías pueden esgrimir cierto aire familiar que justifique sus pretensiones. Sin embargo, en mi opinión, el mayor vínculo de Tristano era el que le ligaba al movimiento bebop: compartía con éste la fascinación por las largas líneas melódicas, su exaltación de la intensidad, su carácter implacable y su imperativo experimental.

Las actividades de Tristano a partir de su traslado a Nueva York en 1946 apoyan esta opinión. En sus estelares grabaciones en trío para el sello Keynote, Tristano alterna entre un estilo de acordes de bloques construido sobre densas estructuras armónicas y un estilo más lineal y propulsivo al estilo del bop. Estos recursos serían el ladrillo y la argamasa del estilo pianístico de madurez de Tristano, y su habilidad con ellos era insuperable. Muchos otros pianistas de la época (especialmente Milt Buckner y George Shearing) serían elogiados por sus acordes de «manos bloqueadas», pero ninguno llevaría estos rasgos a los audaces extremos de Tristano. Sería muy difícil hallar grabaciones de piano de jazz de mediados de los cuarenta más impregnados de disonancias y armónicamente más insólitas que «Atonement» y «I Can’t Get Started», correspondientes al trabajo de los años 1946-1947 para Keynote. Su modo de usar las frases prolongadas era igualmente adelantado. Oímos fuertes ecos de Powell y Parker en sus construcciones melódicas, pero Tristano fue aún más radical que sus contemporáneos en su fraseo a través de las barras de compás. El pulso 4/4 subyacente está casi totalmente borrado en estas improvisaciones lineales, oculto bajo arcanas superestructuras melódicas y rítmicas.

Estas habilidades hacían de Tristano un pianista de bebop idóneo, y en unas cuantas ocasiones tocó y grabó con figuras cruciales del jazz moderno como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Max Roach y Fats Navarro. Pero las más veces Tristano

prefirió hacer música en compañía de sus alumnos y discípulos. Dos de éstos, Lee Konitz y Warne Marsh, llegarían a ser grandes figuras del jazz por derecho propio. Con el tiempo Konitz, como su maestro, acabaría siendo asociado con la escuela *cool* del jazz moderno. Pero en el caso de este saxofonista contralto la vinculación está mucho más justificada. Konitz participó en las influyentes sesiones del *Birth of the Cool* de Miles Davis, y durante muchos años adoptó un sonido dulce y un preciosismo a ultranza ajenos a la música de Tristano. La relación entre maestro y discípulo fue a menudo tensa, y desde principios de los años cincuenta ambos músicos siguieron básicamente caminos separados, tocando Konitz por algún tiempo en la banda de Stan Kenton. Posteriormente la interpretación de Konitz adquirió un sonido más incisivo, y los puntos de unión con el estilo *cool* se hicieron menos evidentes; en cualquier caso su obra mantuvo invariablemente una integridad y un continuo nivel de calidad igualados por pocos de sus contemporáneos. El saxofonista tenor Warne Marsh ya había trabajado como músico profesional durante bastantes años antes de asociarse a Tristano alrededor de 1947. Saxofonista de técnica pulida y extenso ámbito, Marsh ofrecía un sonido límpido y suave que a veces se asemejaba al del contralto de Konitz. La concepción melódica de Marsh, sin embargo, estaba más cerca del estilo distante y cerebral de Tristano, con una pureza casi matemática; básicamente renunció al estilo cuasiromántico con el que coqueteó brevemente Konitz. Konitz y Marsh se encuentran entre los improvisadores más creativos de su generación, y resultaban especialmente pujantes cuando estaban en mutua compañía. Los ejemplos de su química musical se dan no sólo en sus sesiones con Tristano, sino también en otros contextos, como su inteligente colaboración de 1955 para el sello Atlantic o sus asombrosas sesiones de 1959 con Bill Evans en el Half Note.

Las grabaciones realizadas por Tristano en 1949 con Konitz y Marsh incluyen algunos de los momentos de jazz más fascinantes de la época. Especialmente radicales en su planteamiento son las diversas sesiones realizadas en 1949 con Konitz para el sello Prestige. Charlie Parker sugirió en una ocasión que la esencia de la improvisación del jazz moderno consistía en la utilización de intervalos ampliados en los acordes subyacentes. Tristano y Konitz toman la palabra a Parker y evitan decididamente los intervalos inferiores. En consecuencia, y pese a su grácil ejecución, esta música se expone a dar a los oyentes una sensación de intranquilidad y desarraigo. Las grabaciones de 1949 para Capitol también se aproximan al vértigo musical, pero la interpretación es más sólida, especialmente en la pieza Wow (de título acertado, dado el asombro que causa). «Intuition» y «Digression», de este mismo período, son los primeros ejemplos grabados en el jazz de una improvisación en grupo completamente libre de toda forma. Cuatro años más tarde, Tristano volvería a anticiparse a la posterior evolución del free jazz con su chocante pieza atonal «Descent into the Maelstrom», aunque este salvaje asalto al teclado no ejerciese una influencia directa en la vanguardia de finales de los cincuenta, pues permaneció inédita durante más de dos décadas.

Incluso cuando trabajaba en una vena más convencional, Tristano parecía condenado a verse atrapado en polémicas jazzísticas. Sus grabaciones de 1955 para la discográfica Atlantic «Line Up» y «Turkish Mambo» emplearon *overdubbing* y manipulaciones de estudio. Los críticos se quejaron de que Tristano había «acelerado» la grabación resultante de «Line Up», y el revuelo causado impidió que muchos percibiesen la fascinante brillantez de la improvisación, que destaca como una de las mejores creaciones del piano de jazz de la época. Durante el período siguiente, Tristano se retiró aún más de la escena. Tendrían que pasar siete años hasta que Atlantic volviese a sacar un disco de Tristano, *The New Tristano*, en el que el pianista ofrecía ahora interpretaciones solistas del más alto nivel (sin adornos ni adulteraciones), incluida su elaboración virtuosística de «C Minor Complex».

Sería posible escuchar todos los discos oficiales de Tristano en unas pocas horas. Gran parte de su mejor obra fue captada en grabaciones extraoficiales que, como «Descent into the Maelstrom», permanecieron ocultas durante muchos años. En 1956 Atlantic publicó varias de las extraordinarias interpretaciones realizadas por Tristano con Lee Konitz en el «Confucius Restaurant» en 1955, pero buena parte del mejor material de estas actuaciones no estuvo disponible para el público hasta los años setenta. Otras sesiones en directo (en el Half Note, en Birdland, en el UJPO Hall de Toronto o durante la visita de Tristano a Europa en 1965) son muy poco conocidas, pero constituyen una parte fundamental de su legado. Por otra parte, el pianista realizó numerosas grabaciones en su casa, y éstas también nos dan una elocuente visión de una mente musical privilegiada que a menudo reservaba para sí sus momentos más creativos. En conjunto, se trata de una importante obra, llena de implicaciones en relación con el futuro del jazz. Sin embargo, en el momento en que Tristano murió de un ataque al corazón —el 18 de noviembre de 1978—, sólo uno de sus discos estaba disponible (en una edición importada de Japón). Con el paso de los años se ha producido un renovado interés en la música de Tristano y una mayor disponibilidad de sus discos. Pero la veneración póstuma reservada a las grandes figuras del pasado, algunas inferiores a él, se ha producido sólo de forma muy moderada. Sin embargo, pocos artistas de jazz de su época abrazaron los principios modernos con mayor fervor y se adelantaron con mayor clarividencia a la posterior evolución de la música de jazz.

Estos tres grandes estilistas del piano —Bud Powell, Thelonious Monk y Lennie Tristano— redefinieron el papel de su instrumento en el jazz moderno; sin embargo, su música era claramente inapropiada para el mercado musical de los años cincuenta. Los oyentes que seguían gustando de la música de Count Basie o Duke Ellington hallaban poco disfrute en las disonantes armonías de Monk, la implacable energía de Powell o las serpeantes líneas melódicas de Tristano. Correspondió a otros pianistas —Oscar Peterson, Nat Cole, George Shearing, Ahmad Jamal, Dave Brubeck y Erroll Garner— el desarrollo de un mayor público para el piano de jazz contemporáneo. Pese a sus diferencias, estos seis artistas del teclado eran intérpretes consumados, con

una gran habilidad para suavizar los afilados bordes del piano del jazz moderno y en difundir los atractivos de éste. Los críticos se sintieron a menudo incómodos ante el éxito del que gozaron estos artistas entre el público general. Pero aunque de vez en cuando hiciesen alguna concesión con el fin de ser comercialmente viables, estos pianistas siguieron gozando del respeto y la admiración de la mayoría de los aficionados al jazz. Y con razón. Con excepción de Cole, que terminaría abandonando el mundo del piano de jazz para seguir una carrera de un éxito inmenso como cantante popular, estos músicos permanecieron básicamente fieles a sus raíces jazzísticas. Y hasta sus mayores éxitos entre el público general —como «Take Five», de Brubeck, «Poinciana», de Jamal, *West Side Story*, de Peterson, o *Concert by the Sea*, de Garner— resultaban también elogiables como creaciones de primera fila.

A lo largo de su carrera, Oscar Peterson hubo de cargar con la responsabilidad de ser considerado el heredero y sucesor de Art Tatum como máximo virtuoso del piano de jazz moderno. Este honor era tan peligroso y poco deseable como ser el pistolero más rápido en una ciudad llena de rivales dispuestos a vaciar su revólver a la menor ocasión. Pero el dominio del teclado que tenía Peterson era irreprochable, situándole entre un grupo de músicos de posguerra —Phineas Newborn, Adam Makowicz, Friedrich Gulda, Jessica Williams— que convirtió con éxito la técnica de los pianistas de concierto en un sonido pianístico dominante en el jazz. No obstante, su parecido con Tatum acaba aquí. La música de Peterson sólo se remontaba ocasionalmente a las densas texturas a dos manos de Tatum, tendiendo en su lugar hacia el impulso lineal que asociamos con Powell. Y a diferencia de Tatum o Powell, Peterson dio una mayor prioridad a mantener el impulso rítmico de la música, lo que los músicos de jazz llaman simplemente *swing*. *The Will to Swing* (la voluntad de *swing*) fue el título que Gene Lees puso a su libro sobre Oscar Peterson, y pocos títulos podría haber más apropiados. Peterson merece ser considerado uno de los pianistas de su generación con un *swing* más potente, y aunque su fraseo rítmico pueda carecer de la sutileza de un Parker o un Tristano, posee un atractivo visceral que sólo pueden negar los críticos más convencionales.

Peterson se había forjado una modesta reputación en su Montreal natal antes de ser descubierto por Norman Granz en 1949. Ese mismo año, Granz presentó a Peterson en un concierto muy publicitado en el Carnegie Hall, y continuaría desempeñando un papel importante en la carrera de Peterson. Peterson fue pianista habitual en las diversas empresas artísticas —discográficas y concertísticas— promovidas por Granz, y como tal acompañó a la mayoría de los principales músicos de jazz activos en la posguerra, incluidos Louis Armstrong, Charlie Parker, Lester Young, Billie Holiday, Count Basie, Dizzy Gillespie, Stan Getz, Ella Fitzgerald y Benny Carter. Pero Peterson, a diferencia de Tatum, era a menudo un acompañante poco ambicioso, por lo que generalmente creó su mejor obra dirigiendo su propio trío o tocando solo. Podemos hallar excelentes y representativos ejemplos de su música en los trabajos *The Trio* (publicado por Pablo, *Night Train* (Verve) y *My Favorite*

Instrument (MPS). Peterson también intentó ocasionalmente obras extensas, siendo la más conocida su *Canadiana Suite*.

Pese a las frecuentes comparaciones con Tatum, el estilo pianístico de Peterson manifiesta una deuda mayor con Nat «King» Cole. La obra atractiva de Cole como vocalista finalmente llegó a eclipsar su destreza como pianista de jazz, pero durante los años cuarenta y cincuenta su enfoque del teclado dejó una poderosa huella en el panorama jazzístico. Como Peterson, Cole abrazó un estilo que representaba un terreno intermedio entre el swing y el bop. Sus complejas líneas improvisatorias, sus rápidas escalas y su ataque centrado en la mano derecha sintonizaban con el estilo pianístico dominante durante la posguerra, si bien su sentido del fraseo permanecía enraizado en el compás básico, remontándose en ocasiones al estilo de Earl Hines (a quien Cole había escuchado con mucha atención durante sus años de formación en Chicago). En esencia, Cole prefería oscilar cómodamente sobre el compás a desafiarlo decididamente como hacían Powell o Peterson. Esta sensación de suave *swing* se vio favorecida por la decisión de Cole de dirigir un trío sin percusión formado por piano, contrabajo y guitarra. En sus interpretaciones con el trío, así como en sus memorables grabaciones con Lester Young y su trabajo con las diversas bandas de las giras Jazz at the Philharmonic de Norman Granz, Cole se situó como uno de los pianistas de jazz más brillantes de la época. Su incomparable manera de cantar, promocionada casi hasta excluir su labor pianística en años posteriores, gravitaría progresivamente hacia terrenos ajenos al jazz, si bien seguiría poniendo de manifiesto su ejemplar sentido del fraseo y su claridad expresiva, arraigadas en cualquier caso en la obra pianística de Cole.

Nacido en Londres, George Shearing emigró a los Estados Unidos en 1947, en pleno apogeo del movimiento bebop. En sus mejores momentos, Shearing merece aprecio como un pianista inventivo, de gran habilidad técnica, fino oído y certero sentido del *swing*. Sin embargo, las grabaciones más populares de Shearing son aquellas en las que dirige un quinteto en el que sus ambiciones eran modestas. En este contexto, tendía a favorecer un estilo de acordes de bloques que recuerda a Milt Buckner, o en otras ocasiones una traducción al teclado del sonido de la sección de saxofones de Glenn Miller; solía emplear el vibráfono y la guitarra para reforzar la línea melódica. El resultante «sonido Shearing», como fue llamado, era suave y delicado, pero apenas daba la medida plena del talento del pianista. En realidad hubo muchos «sonidos Shearing». Con el tiempo se revelaría capaz de tocar conciertos clásicos como solista de piano con orquestas sinfónicas, sorprendiendo a veces con asombrosas variaciones improvisatorias, por ejemplo adaptando sucesivamente su pieza «Lullaby of Birdland» al estilo de Rachmaninov y después al de Waller o Debussy, sin decaer a medida que cambiaba de ritmo. Buena parte del trabajo creativo de Shearing fue grabado después de cumplir los sesenta años, causando una impresión especialmente favorable en dúos, o en sus colaboraciones con el vocalista Mel Tormé. Si los músicos fuesen juzgados por su talento innato y su potencial en

bruto y no por sus grabaciones, Shearing figuraría indudablemente entre los mejores músicos de su generación. La realidad, en cambio, es que buena parte de su producción grabada sólo apunta la complejidad de su personalidad musical.

Erroll Garner, contemporáneo de Shearing, también llegó a tener muchos seguidores durante los años cincuenta, alcanzando tales cotas de fama que en 1958 el empresario teatral Sol Hurok, importante figura de la música de concierto, tomó una decisión sin precedentes al entrar en el terreno del jazz para representarle. De todos los pianistas tratados aquí, Garner es quien menos vínculos poseía con el estilo bebop (pese a haber grabado y actuado con Charlie Parker durante la etapa de Bird en Los Ángeles). En realidad es difícil clasificar a Garner como miembro de escuela alguna. Su estilo era profundamente personal, a veces estrafalario, pero nunca pedestre. Luchó contra las limitaciones del instrumento: a veces hacía que el piano sonase como una guitarra, con sus característicos acordes «rasgueados» cuatro veces por compás, y otras veces recordaba a la batería con «bombas» en las partes débiles dignas de Art Blakey, o incluso al arpa, desencadenando arpegios lisztianos acompañados por un contrapunto de gruñidos y resoplidos. Sus introducciones eran piezas en sí mismas, capaces de virar en cualquier dirección antes de poner a punto la canción en cuestión. Su técnica era formidable, pero tan heterodoxa que pocos advertían la verdadera dificultad que entrañaba su interpretación musical. Su variedad dinámica no tenía parangón, y en nada se deleitaba más que en pasar de un susurro a un rugido, y de éste nuevamente a un susurro. No menos impresionante era su sentido del compás. En la parábola de Zenón, Garner podría ser tanto la tortuga como el veloz Aquiles, dada la habilidad con que podía rezagarse varios pasos por detrás del compás con un perezoso *swing* o bien cargar con todas sus fuerzas olvidando toda prudencia.

Garner era autodidacta (¿quién podría haberle instruido en este estilo hecho de retazos?), y no sabía solfeo, aunque esto nada hizo por impedir su carrera musical. Sus manos eran asombrosas. Se dice que abarcaban una decimotercera (algo asombroso dada la diminuta estatura de Garner), y podía firmar autógrafos tanto con la izquierda como con la derecha. Esta condición de ambidextro también se manifestaba en el teclado. «Podía tocar un ritmo completamente distinto en cada mano», señaló maravillado Sy Johnson en una ocasión, «y desarrollar por separado lo que hacía con cada mano»[133]. Y pocos pianistas sabían mejor que Garner cómo mantener los diez dedos haciendo algo útil —y bien remunerado—. Se dice que realizó más de mil grabaciones para setenta sellos distintos. Dada esta enorme discografía, la coherencia, el entusiasmo y la frescura de su arte son especialmente impresionantes. Sus obras más conocidas incluyen su «Fantasy on Frankie and Johnny», su canción popular «Misty» (inmortalizada posteriormente por la película de cine negro *Play Misty for Me*) y su gran éxito para Columbia *Concert by the Sea*. Otros proyectos de Garner incluyen *Paris Impressions, Afternoon of an Elf* y *Magician*.

El piano poco denso y ultra *cool* de Ahmad Jamal podría situarse en las antípodas de las oscilantes meditaciones rococó de Garner. Y si Garner tenía sus raíces en una época anterior, con sus ritmos anteriores al bop y un sentido tradicional del swing, Jamal era un heraldo del jazz del futuro. Su estudiado empleo del espacio influyó en Miles Davis y anticipó la obra de Bill Evans. Su sobrio enfoque llevó a algunos a desestimarlo por ser esencialmente un pianista informal con poca sustancia jazzística: «El verdadero instrumento de Jamal no es en absoluto el piano, sino su público», bromeó un crítico de jazz. Estos comentarios revelan más sobre la crítica de jazz de aquellos años —sumamente recelosa ante cualquier músico que obtuviera un amplio número de seguidores entre el público general— que sobre el eficaz estilo de teclado de Jamal. En este sentido, el pecado capital de Jamal fue al parecer el importante éxito de su álbum *But Not for Me*, grabado en directo en 1958 en el Pershing Lounge de Chicago, que alcanzó el número tres en la lista de éxitos del *Billboard* y permaneció en esta lista durante más de dos años.

Puede que se tratase de música popular, pero su atractivo no procedía de un astuto comercialismo, sino de la singular visión de Jamal. Jamal es elogiado a menudo por su empleo del silencio, pero esto apenas da fe de la profundidad de su musicalidad. Al fin y al cabo (si dejamos aparte las obras de John Cage), ¿qué mérito tiene guardar silencio al teclado? El encanto de la música de Jamal procede más de su capacidad para mantener el *swing*, la convicción emocional y la atmósfera de su música aun tocando muy pocas notas. Lo lograba por medio de un dominio del volumen y el fraseo, un extraordinario control del sonido, una concepción orquestal del piano y un instinto infalible para dar forma a un solo desde el principio hasta el final. Pero los músicos elegidos por Jamal para su banda también son un elemento de esta ecuación. El batería Vernel Fournier y el contrabajista Israel Crosby eran insuperables a la hora de mantener el *swing* aun en un nivel dinámico ínfimo. Constituyeron junto con Jamal una de las secciones rítmicas más subestimadas de los años cincuenta. La obra posterior de Ahmad Jamal tiene lugar en una gran variedad de contextos, experimentando a veces con la electrónica o tocando con acompañamiento de cuerda. La calidad de estos trabajos es desigual, pero los mejores —especialmente aquellos en los que Jamal toca el piano acústico en un pequeño combo— se encuentran al nivel de sus míticas grabaciones de la década de 1950.

Mientras el *But Not for Me* de Jamal se encontraba en las listas de éxitos del *Billboard*, Dave Brubeck estaba alcanzando una popularidad aún mayor con su disco *Time Out*. «Take Five», la composición de Paul Desmond incluida en este álbum, logró unas ventas sin precedentes en una pieza instrumental de jazz moderno, y contribuyó mucho a dar legitimidad a compases poco habituales. Pero no se trató de un repentino ascenso a la fama por parte de Brubeck. Por el contrario, los cimientos de este éxito habían sido lentamente establecidos a lo largo de la década anterior. A finales de los cuarenta, Brubeck empezó a llamar la atención por su propugnación de lo nuevo e inusual, inicialmente por medio de su octeto. Este conjunto, que se

inspiraba en las corrientes más progresistas tanto del jazz como de la música clásica, se formó durante la estancia de Brubeck en el Mills College, donde él y varios de sus compañeros de grupo estudiaron con el compositor contemporáneo Darius Milhaud. Posteriormente, Brubeck aumentó su fama liderando un trío con piano que principalmente proponía interpretaciones audaces de piezas clásicas del jazz. Pero la mayor popularidad de Brubeck llegó con la formación de su cuarteto, cuyas densas armonías y estridentes ritmos se veían compensados por el suave estilo del saxofonista contralto Paul Desmond. El Dave Brubeck Quartet grabó una serie de excelentes actuaciones en directo para el sello Fantasy, en el que los dictados de la modernidad y el melodismo llegaban a un logrado equilibrio. En 1954 Brubeck pasó de Fantasy al sello Columbia, y este mismo año su fotografía ocupó la portada de la revista *Time*. Su gradual obtención de un público de masas y el creciente perfeccionismo de su cuarteto, favorecido por la incorporación del excepcional batería Joe Morello (en 1956) y el eficaz contrabajista Eugene Wright (en 1958) —que dio lugar, en opinión de muchos, al cuarteto «clásico» de Brubeck— crearon las condiciones necesarias para el éxito de *Time Out*.

La fama y las enormes ventas de discos de las que gozó Brubeck resultan aún más llamativas si tenemos en cuenta el carácter inconformista de su trabajo pianístico. Su enfoque del teclado estaba exento casi por completo de los elementos sentimentales o románticos y la autenticidad «a la moda» que caracterizaba muchos éxitos del jazz. Sus acordes eran densos y a menudo disonantes. Su ataque era lento y pesado, todo lo contrario de la agilidad de los estilos pianísticos más desenvueltos que admiraba el público general. Su música tendía a ser compleja desde el punto de vista rítmico, pero rara vez tenía el explosivo *swing* de Peterson o Garner. Su única deferencia hacia los gustos del público de masas estaba en la elección de su repertorio, populista hasta el extremo, con una mezcla de canciones populares, temas de espectáculos musicales y música tradicional (de hecho, en un álbum de Brubeck se podía encontrar desde «Camptown Races» hasta «The Trolley Song»). Pero incluso estas canciones familiares tendían a adoptar un aspecto desconocido en manos de Brubeck. Podía abandonar la serie dodecafónica en favor de «Tea for Two», pero cuando interpretaba este *standard* de Vincent Youmans parecía como si Schönberg hubiese estado revisando la partitura.

Casi todos los popularizadores del piano de jazz moderno aquí tratados fueron objeto de distintos grados de hostilidad por parte de los críticos de su época. Como se mencionó anteriormente, éste era en buena medida el espíritu del mundo del jazz durante los años de la posguerra. Parker y sus colegas habían cambiado el jazz para siempre, convirtiéndolo en un movimiento de contracultura, receloso de la aclamación del mercado de masas y celoso de su condición «marginal». Tener un amplio público se consideraba ahora síntoma de haberse «vendido». Los motivos de esta actitud persistente y generalizada dentro de los círculos del jazz son complejos (desde luego, van desde el ámbito de lo personal hasta el de lo político), y un análisis

detallado de su evolución podría ocupar una extensa monografía. Baste señalar que, por las razones que fuere, al feliz matrimonio entre la música popular y el jazz, que alcanzó su apoteosis en la era del swing, siguió un doloroso divorcio, a veces bastante enconado.

Esta separación se manifestó especialmente en las grandes dificultades que hubieron de afrontar las *big bands* en los años de posguerra. Al operar con una instrumentación y un vocabulario forjados durante la época de mayor popularidad del jazz, estos grandes conjuntos se revelaron claramente incapaces de conducir el jazz hacia la modernidad. Hacia principios de los cincuenta, los cantantes —muchos de ellos antiguos vocalistas de *big band*— se habían convertido en el centro de la música popular. En lugar de Ellington, Goodman, Shaw, Basie o Miller, las listas de éxitos populares mostraban los nombres de Frank Sinatra, Peggy Lee, Nat King Cole, Jo Stafford, Doris Day y Perry Como. Había terminado una era, y otra nueva había comenzado.

No es difícil encontrar razones que expliquen este cambio. Los problemas experimentados por los líderes de las *big bands* desde finales de los años cuarenta eran innumerables. Los costes de realizar una gira con una *big band* se habían hecho prohibitivos. El interés del público general había caído bajo mínimos. Hasta los amantes del jazz titubeaban en su fidelidad, depositando cada vez más su atención (y sus gastos de ocio) en la música creada por combos. La institución en 1944 de un impuesto que gravaba en un 30% adicional los conciertos en las salas de baile llevó a un declive en este negocio. Esto empezó a crear un distanciamiento entre la música popular y la música de baile, que aumentó en la posguerra debido en parte al cambio en los estilos musicales: los tempos medios del swing tendieron a dar paso a un repertorio de tempos extremos que resultaban menos «bailables» por ser excesivamente lentos o rápidos. Al mismo tiempo, una panoplia de tecnologías y «aparatos» modernos —la televisión, la alta fidelidad, etc.— tendió a hacer que los americanos medios permaneciesen en su casa en lugar de asistir a bailes o espectáculos. El resultado fue un inexorable declive del papel de las salas de baile y locales de actuación de las *big bands*. El jazz de los años cincuenta quedó relegado a los *outsiders*, bohemios y *beatniks*, así como a los jóvenes, que aún acudían a los clubes urbanos por las noches. Para todos ellos, la *big band* era considerada las más veces un dinosaurio, el sonido rancio de una generación cuyo momento ya había pasado.

A pesar de todas estas circunstancias desalentadoras, unos pocos líderes persistieron en sus intentos de llevar la *big band* del jazz a la modernidad, de adaptarla a las nuevas circunstancias de la época. Los más ambiciosos, como Stan Kenton o Sun Ra, aspiraban nada menos que a revitalizar la *big band* como núcleo creativo del jazz moderno. Una tarea encomiable, pero no muy realista: algo así como tratar de introducir laúdes o sacabuches en una orquesta sinfónica. Pero aunque estos intentos no hicieron que las *big bands* recuperasen su posición preeminente en el

mundo del jazz (algo que difícilmente ocurrirá), sí estimularon la creación de una obra llena de vitalidad y maestría musical, que también supuso una quijotesca protesta contra la marginalización del sonido de las *big bands*.

BIG BANDS EN LA ÉPOCA MODERNA

A diferencia de los dinosaurios, las *big bands* evitaron la extinción total, aunque lo hicieron a duras penas. Leer recortes de prensa de los últimos años cuarenta y primeros cincuenta acerca de las bandas de swing puede elevarnos el espíritu tanto como hojear un montón de notas necrológicas. Hay mayoritariamente lápidas y panegíricos, pero muy pocas celebraciones. Sólo en diciembre de 1946 se separaron ocho importantes *big bands*. Innumerables líderes de prestigio, muchos de ellos en la mejor edad, se jubilaron anticipadamente, cambiaron de profesión o realizaron drásticos recortes. Artie Shaw abandona para siempre el clarinete a la edad de cuarenta y cuatro años. Cab Calloway se sube a los escenarios teatrales para interpretar el papel de Sportin’ Life en *Porgy an Bess*, el personaje que George Gershwin había basado en él años antes. Los hermanos Dorsey se ponen nostálgicos, resuelven su contienda fraterna y realizan una película (básicamente ficticia) sobre su carrera, *The Fabulous Dorseys* (1947), pasando pronto al medio televisivo. Earl Hines regresa a los pequeños grupos de jazz que había abandonado dos décadas antes, diciendo adiós al mundo de las *big bands*. En torno a sus cuarenta años, Benny Goodman termina *de facto* su carrera como líder, limitándose desde aquel momento a apariciones esporádicas con conjuntos reunidos apresuradamente para giras o conciertos específicos.

No sabemos cuántas *big bands* habían funcionado regularmente en los Estados Unidos durante los años culminantes de la era del swing, pero habían sido innumerables. El libro de George Simon dedicado a este tema menciona el nombre de varios cientos de bandas, e inevitablemente la lista es sólo parcial. Un número típico de *Down Beat* podía enumerar hacia el año 1940 unas ochocientas salas de baile, hoteles, teatros u otros locales en los que se tocaba música de *big bands*. Durante una época, el jazz de las *big bands* siempre estuvo al alcance del oído en las ciudades de los Estados Unidos. Sin embargo, tras el doloroso declive de la música de swing, sólo un puñado de grandes líderes de *big band* de la época de la Segunda Guerra Mundial —de manera destacada Ellington, Basie, Herman, Kenton y James— mantenían aún viva la llama. Y estos pocos supervivientes tenían que luchar duramente para

mantenerse.

El desafío, tal y como lo veían la mayoría de los líderes, consistía en mantenerse aferrados al pasado. Pero para aquellos musicalmente más comprometidos, el fin era nada menos que llevar la *big band* al futuro. Muchos de ellos buscaron inspiración en el mundo de la música clásica contemporánea. Los compositores «serios», como Igor Stravinsky, eran esgrimidos como figuras simbólicas o incluso como modelos de conducta por los arreglistas más progresistas de las *big bands*. Boyd Raeburn grabó un arreglo titulado «Boyd Meets Stravinsky», aunque Stravinsky no tocaba en la pieza, claro está. A ello respondió George Russell con su pieza de 1949 «Bird in Igor's Yard». Shorty Rogers también se tomó ciertas confianzas con el maestro (al fin y al cabo, el compositor ruso afirmó haber basado su viento en «Threni» en el estilo de Rogers), titulando su canción «Igor». En 1948, cuando el crítico de jazz Leonard Feather quiso poner a prueba a Charlie Parker, mezcló *El canto del ruiseñor* de Stravinsky con grabaciones de Basie, Goodman y Kenton. Parker identificó de inmediato al compositor, añadiendo: «Es música en estado puro». Pero Woody Herman ya había superado a todos estos acólitos: el propio Stravinsky se le acercó para ofrecerle la composición de un arreglo para la banda. Pero la obra resultante, el *Concierto de ébano*, debería haber dejado claro que el mundo del jazz, pese a toda su deferencia hacia las corrientes más progresistas de la música clásica contemporánea, tenía muy poco que ver con estos enrarecidos estilos compositivos. El *Concierto de Ébano* era una obra ampulosa, con escasos intentos de explotar la vitalidad rítmica del jazz. Aquellos que aspirasen a llevar el jazz de las *big bands* a un nivel superior habían de buscar inspiración en otro lugar.

En su mayoría, éstos miraron hacia el bebop como el ingrediente mágico que revitalizaría la *big band*. Y aunque esto parecía una fórmula fácil y obvia, pocos fueron los que lo hicieron con cierto grado de éxito. Como indicamos anteriormente, Earl Hines, Billy Eckstine y Dizzy Gillespie dirigieron *big bands* con músicos de jazz moderno de primera fila, pero ninguna de estas célebres formaciones duró más de unos años. Benny Goodman también abrazó el bop, en un célebre giro de ciento ochenta grados (poco tiempo antes había afirmado que los *beboppers* no eran «verdaderos músicos», sino que se limitaban a fingirlo): en 1948 alababa públicamente el nuevo estilo y contaba en su banda con algunos *jazzmen* modernos como Wardell Gray y —durante un breve lapso— Fats Navarro. Pero al año siguiente Goodman disolvió su grupo de bop, y en 1953 lo encontramos despotricando nuevamente contra dicho movimiento en unas declaraciones al *New York Times*: «Lo que se oye en el bop es un montón de ruido»[134].

Entre los grandes líderes de *big band* blancos, Charlie Barnet fue el primero en recurrir al estilo jazzístico emergente. El gran éxito de la banda de 1939, «Cherokee», haría las veces de himno extraoficial del movimiento bebop, aunque en aquel momento el grupo de Barnet siguiese bastante fiel al modelo fijado por Ellington y Basie. Pero hacia 1942 la banda había adquirido un sonido más moderno, eficaz y

contundente, que adoptaba muchos de los recursos melódicos del bebop. Los arreglos de Andy Gilson y más tarde de Ralph Burns establecieron en la banda de Barnet un sonido vanguardista, favorecido por la incorporación del pianista Dodo Marmarosa, el bajista Oscar Pettiford, los trompetistas Neal Hefti y Al Killian y el clarinetista Buddy DeFranco, entre otros. Durante un breve período, Barnet llegó incluso a tener a Dizzy Gillespie en el grupo, toda una audacia en un líder blanco, dada la infrecuente integración racial en los conjuntos de la época. No en vano Barnet había destacado desde hacía tiempo como adalid de la tolerancia racial en el mundo del jazz —rivalizando incluso con Goodman al respecto— al tener en su banda en distintos momentos a Roy Eldridge, Benny Carter, Lena Horne, Frankie Newton y Charlie Shavers, entre otros.

La combinación de estas influencias dio al grupo de Barnet un auténtico sonido de bop, y ello varios meses antes de que el combo de Gillespie trajese el jazz moderno a la calle 52. En realidad, el bop apenas había salido de las puertas de Minton’s y Monroe’s en el momento en que Barnet lo estaba presentando a su público. Gunther Schuller, en su magistral estudio *The Swing Era*, ha afirmado con cierta justificación que con la grabación que la banda realizó en octubre de 1943 de «The Moose» —arreglado por Burns, y con Marmarosa en plena forma con sólo diecisiete años— «nació el jazz de *big band* moderno, o al menos recibió su bautismo»[135]. Barnet ha sido desdeñado durante décadas como un imitador blanco de las grandes bandas negras, pero su conjunto resultaba innovador casi desde cualquier punto de vista. Hasta las viejas piezas de jazz que Barnet recuperó durante este período, como su versión de 1944 de «Drop Me Off in Harlem», de Ellington, o «West End Blues», de Armstrong, aparecían bajo un nuevo ropaje, en refulgentes versiones de orientación bop no menos avanzadas que cualquier pieza del repertorio del swing del momento. Mientras que Ellington, su modelo, se aferró a determinados músicos clave durante años, Barnet a menudo los tenía sólo unos meses. Pese a esta renovación constante, sus bandas siguieron floreciendo durante el resto de la década.

El principal beneficiario de las pérdidas de Barnet no fue otro que Woody Herman, un líder de banda con una infalible capacidad para reinventar continuamente su sonido. La carrera de Herman como instrumentista había pasado prácticamente por todos los estilos de música popular antes de dirigir una *big band* de bop. Nacido en Milwaukee en 1913, Herman comenzó a actuar a los seis años cantando y bailando en su ciudad natal, y realizó su primera gira a la edad de nueve años. Actuó en el circuito de los espectáculos de variedades, donde se le anunciaba como niño prodigio del saxofón. Durante la siguiente fase de la carrera, Herman ejerció su oficio en acarameladas bandas *sweet* que tocaban en reuniones de sociedad, entre ellas la de Isham Jones, al que Herman se unió en 1934. Cuando Jones disolvió el grupo en 1936, Herman se basó en sus miembros a la hora de formar un grupo propio, que fue conocido por algún tiempo bajo el nombre de The Band That Plays the Blues. El grupo también tuvo escarceos con otros estilos de jazz, como el Dixieland,

terminando por gravitar hacia los números de swing, tales como el blues cimentado en *riffs* «Woodchopper's Ball», que se convirtió en 1939 en el primer éxito de Herman. Siguieron otras grabaciones como «Blues in the Night» y «Blue Flame», también con buenas ventas, y en 1942 la banda de Herman se había asentado como una de las orquestas de swing punteras del momento. En este momento tan inverosímil, Herman comenzó a desviarse de la fórmula que le había llevado al éxito; eternamente inquieto, vino a adoptar gradualmente el nuevo estilo del bop.

La evolución de Herman desde la música *sweet* hacia el jazz tradicional y posteriormente moderno es prácticamente inédita en la historia del jazz. Pocos músicos de su generación podrían haber siquiera contemplado un cambio tan radical, y habrían sido aún menos los que lo hubieran llevado a efecto. No obstante, bien entendido, este drástico cambio arroja una importante luz sobre la relación inusual y quizá única que Herman tenía con su entorno musical. Pues lo cierto es que no debemos entender a Woody Herman como un líder de banda ni tampoco como un músico, sino como un catalizador. Su talento no estaba principalmente en lo que hacía él, sino en lo que dejaba hacer a los demás (al incitar a quienes le rodeaban a buscar en su creatividad más profunda, inspirándoles y por así decirlo dándoles rienda suelta), hasta tal punto que es fácil perder de vista sus considerables dotes como instrumentista y vocalista. De ahí que Phil Wilson bromeara con acierto: «Nadie hace tan bien lo que hace Woody como el propio Woody. Eso sí, si pudiéramos saber qué es lo que hace Woody…».

Con su gran olfato para el talento, Herman no tardó en encontrar a las principales luminarias del jazz moderno. En 1942 contrató a Dizzy Gillespie para que escribiera para la banda (décadas más tarde Gillespie presentaría a Herman en el Festival de Jazz de Monterey como «la primera persona que me pagó cincuenta dólares por un arreglo»), y trajo a su conjunto a un gran número de jóvenes entusiastas del jazz moderno, muchos de ellos antiguos miembros de la banda de Barnet. La sección rítmica fue galvanizada por la incorporación del bajista Chubby Jackson, un hombre de Barnet que se enganchó a Herman en 1943, junto con el guitarrista Billy Bauer y el potente batería Dave Tough, ambos incorporados en 1944. Aquel mismo año dos instrumentistas y arreglistas que también habían trabajado con Barnet, el pianista Ralph Burns y el trompetista Neal Hefti, se sumaron al éxodo para entrar en la banda de Herman. La sección trompetística también incluía a Sonny Berman, un magistral solista que podría haberse consolidado como uno de los grandes músicos de viento de su tiempo de no haber sido por su muerte a los veintidós años, así como a Pete Candoli, un tórrido instrumentista con tendencia al empleo dramático de las notas altas. Otras dos ingresos de 1944, el trombonista Bill Harris y el saxo tenor Flip Phillips, eran destacados improvisadores, igualmente cómodos en el swing y en el bop. La frescura de Harris en el trombón era tan profundamente personal que, en palabras del pianista Lou Levy, «burlaba el estilo. […] No era bebop. No era Dixieland. Era su propio estilo»[136]. Posteriores incorporaciones a la First Herd

(Primera Manada), como se conoció la banda, fueron entre otras el vibrafonista Red Norvo, el trompetista Shorty Rogers y el pianista Jimmy Rowles.

Era un extraño género de banda de jazz moderno. Recurría a las corrientes más audaces del jazz, pero lo hacía sin tomarse a sí misma en serio y sin hacerse distante, a diferencia del porte pretencioso que impidió a muchos grupos de bop ganarse el favor del público general. También aquí desempeñaba su papel el sentido común y el don de gentes de Herman. Citado a menudo como el líder de banda más apreciado por sus propios músicos, lo cierto es que Herman generaba un entusiasmo vital entre sus instrumentistas, alentaba su sentido del humor (a menudo estrafalario) y contribuía a su compromiso emocional mediante una propiedad colectiva de los arreglos que resultaba inusual en el mundo musical. Esta atmósfera abierta y de cooperación se transmitía a la música. Cierto es que esta actitud tolerante tenía su precio —por citar sólo uno, los problemas con el alcohol y las drogas acosarían a la banda por un tiempo—, pero también daba a las «herds» de Herman una actitud despreocupada que el público encontraba atractiva. En este sentido, la First Herd destacó no sólo como una banda pionera, sino también como la más popular y económicamente rentable que dirigiría Herman en su vida.

La *First Herd* de Herman fue también una de las bandas más versátiles de su época. Su exuberancia relumbra en grabaciones rápidas como «Apple Honey» y «Northwest Passage». En otras ocasiones la banda no tenía reparo en dar un giro romántico y ofrecer ensoñaciones como las piezas «Laura» o «Happiness Is a Thing Called Joe». El lado cómico del grupo pasaba a primera plano con originales partes cantadas en «Caldonia», excéntricas piezas instrumentales como «Goosey Gander» o sorprendentes cambios en mitad de la canción como las interjecciones bitonales de Sonny Berman en «Your Father’s Moustache». Es difícil creer que esta banda tan libre y desenfadada fuese la elegida por Stravinsky para estrenar su *Concierto de Ébano*, que por lo demás no tardó en decepcionar a aquellos oyentes que esperaban la adopción del libérrimo *swing* de Herman por parte del compositor ruso. En realidad fue la banda de Herman la que debió adaptarse más, haciendo todo lo que pudo por interesar al escéptico público de jazz con la pieza de Stravinsky, tan carente de ritmo (sorprendentemente, dada la vitalidad rítmica de otras composiciones suyas). Fue una mezcla desafortunada, como no tardó en comprobar el propio compositor al descubrir que tenía que reorquestar la pieza para que los músicos pudiesen manejar su métrica, inusual en una banda de jazz. Más jazzística, y de mayor aceptación entre los *fans* de Herman, fue la dilatada obra de Ralph Burns *Summer Sequence*, una pieza ricamente melódica que fue tocada por la banda en el Carnegie Hall junto con la composición de Stravinsky. Otras interpretaciones memorables en esta edición de la banda de Herman son el arreglo de Burns Bijou (definida en una ocasión por Herman como «una bossa nova de la Edad de Piedra»), con un emotivo solo de Harris; «Sidewalks of Cuba», con su notable solo de Sonny Berman, y la conversación musical de Hefti (óigase el toma y daca de Phillips con el metal) titulada «The Good Earth».

La First Herd llegó a su fin en diciembre de 1946. Los problemas personales de Herman y los de sus músicos motivaron la decisión de disolver la banda. Agotado por la extenuante agenda del grupo, preocupado por las adicciones de su esposa y testigo del abandono de muchos miembros clave de la banda (sólo el mes anterior había perdido el núcleo de su sección de trompetas cuando Berman, Candoli y Rogers se marcharon), Herman vio que había llegado el momento de hacer un paréntesis en las giras. Pero sólo nueve meses después decidió reagruparse con una nueva banda, con una partida bastante diferente de solistas. Igualar el nivel de expectación suscitado por el grupo anterior parecía tarea casi imposible, y a este reto se añadía el ambiente inhóspito para las *big bands* en la posguerra. La industria musical se encontraba sumida en una sensación de final de una época, y aunque habría de pasar casi una década hasta que los sonidos electrificados del rock and roll ahogaran a toda su competencia, muchos tenían claro que el reinado de las viejas fórmulas era cosa pretérita. Y sin embargo Herman logró —y de forma brillante— reunir a una de las *big bands* más fuertes de la década, y crear de paso un sonido completamente nuevo.

El alma de la Second Herd, o la Four Brothers Band (Banda de los Cuatro Hermanos), como es denominada a menudo, era la sección de los saxofones. El concepto básico del sonido de los Four Brothers era realmente simple: su fundamento era una compacta escritura conjunta para tres saxofones tenores y uno barítono. Pero la clave de esta sección estaba en el característico enfoque adoptado por los saxofonistas en cuestión. Adoptando un sonido ligero y etéreo que recuerda a Lester Young y combinándolo con la pirotecnia melódica del jazz moderno, estos instrumentos dominaron una nueva fórmula que fundía la excitación y las complejidades del bop con un sonido dulce y lírico. Con el tiempo, esta mezcla de modernidad y melodismo vendría a conocerse como cool jazz.

Una serie de saxofonistas tocaría en esta sección durante la existencia de la Second Herd entre 1947 y 1949, entre ellos Zoot Sims, Al Cohn, Herbie Steward, Jimmy Giuffre, Serge Chaloff y Gene Ammons, pero el más célebre solista del período de los Four Brothers fue precisamente el más joven de este grupo. El saxo tenor Stan Getz, casi un adolescente cuando se incorporó a la banda de Herman, ya había pasado algunas temporadas con Jack Teagarden (con quien grabó teniendo dieciséis años), Benny Goodman y Stan Kenton. Nacido en Filadelfia el 2 de febrero de 1927, Getz pasó la mayor parte de su infancia y adolescencia en el Bronx, donde su padre trabajaba como tipógrafo. Talento precoz, Getz coqueteó con gran variedad de instrumentos —incluida la armónica, el contrabajo y el fagot— antes de decidirse por el saxofón. Sólo terminó un curso de enseñanza secundaria, pero para entonces ya se había ganado un ansiado puesto en la All New York City High School Orchestra (como fagotista), y el director de la orquesta de su instituto pronosticaba que lograría una beca para estudiar en la escuela clásica Juilliard. Pero en lugar de ello Getz comenzó a los quince años a recorrer el país con Teagarden, quien terminó teniendo que ocuparse de la tutela del saxofonista, menor de edad. Siguieron otros

compromisos de importancia, pero Getz era poco inclinado a permanecer mucho tiempo en un mismo lugar. Dejó a Kenton —después de que éste hiciese comentarios despectivos sobre Lester Young, ídolo del joven—, y a continuación pasó una breve temporada con la banda de Jimmy Dorsey antes de unirse a Goodman, quien al parecer le despidió, y todo ello siendo Getz aún un adolescente.

Su asociación con Herman, aunque tampoco duró más que unos meses, se revelaría un punto de inflexión en la carrera de Getz. Otros dos futuros saxofonistas de Herman desempeñarían un papel central al crear el marco del futuro estrellato de Getz: Herbie Steward animó a Getz a adoptar el sonido ligero y cercano a Young y el fraseo relajado que terminarían por ser su sello característico; Jimmy Giuffre contribuiría a popularizar el sonido de los Four Brothers, aprendido del arreglista Gene Roland cuando él y Getz trabajaron en Los Ángeles en la banda de Tommy DeCarlo. Cuando Herman contrató a Giuffre (primero como arreglista y después como saxofonista) y a Getz, también trajo consigo el nuevo sonido. El arreglo de Giuffre «Four Brothers» fue una muestra espectacular del nuevo *modus operandi* de la sección de saxofones. Más importante aún para Getz fue su cautivadoramente delicado solo en el «Early Autumn» de Ralph Burns, un «epílogo» (después definido como cuarto movimiento) de *Summer Sequence*. Getz ya había abandonado la banda cuando apareció esta grabación, pero su popularidad creó un público receptivo para su posterior trabajo como líder de pequeño combo.

Pero Getz, pese a su renombre, no era ni mucho menos el único gran saxofonista de la Second Herd de Woody Herman. Otro discípulo de Lester Young, Al Cohn, se unió a la banda poco después de la grabación de «Four Brothers». Cohn tuvo pocas oportunidades de realizar solos en la orquesta de Herman durante este período, pero con el tiempo se haría un nombre como tenor de gran inventiva y compositor de talento. Zoot Sims, quien trabajó con Cohn tanto en la banda de Herman como en un posterior y duradero combo con dos saxofones, también mostraba filiaciones «youngianas», enriquecidas por su inagotable sentido del *swing* y su gusto impecable. Puede que Jimmy Giuffre fuera un solista algo menos distinguido que sus compañeros en la época de la Second Herd, pero en su carera posterior mostró la evolución más pronunciada del grupo. Trabajó por un tiempo con los Lighthouse All Stars y los Shorty Rogers’ Giants en California, donde se convirtió en uno de los principales exponentes del jazz de la costa oeste; lanzó una serie de grabaciones eclécticas e intensamente creativas para los sellos Atlantic y Verve, y a finales de los años cincuenta había adoptado la atonalidad, una evolución que no fue capaz de seguir ninguno de los demás «hermanos» (se trataba de una fraternidad algo conservadora en sus valores musicales). El paso de Gene Ammons por la banda de Herman sería breve, pero con el tiempo también él se daría a conocer como un importante intérprete, popularizando el estilo del soul jazz, basado en unas fuertes raíces de blues y gospel. Serge Chaloff era el que mayor respeto mostraba hacia el bop de todos los saxofonistas de Herman, y fue alabado por su habilidad para adaptar

al saxo barítono muchas de las innovaciones de Charlie Parker. Su mala salud, agravada por la drogadicción, dejaría fuera a Chaloff durante buena parte de los cincuenta, y cuando murió en 1957 contaba sólo treinta y tres años. Su trabajo con Herman, así como sus diversas grabaciones en grupos más reducidos, nos revelan a un instrumentista expresivo y técnicamente consumado. Pero no estamos ante un simple grupo de saxofonistas prometedores. La Second Herd también se benefició del regreso de Bill Harris a la banda, de la maduración de Shorty Rogers, quien alcanzó su plenitud como excelente compositor durante este período, y las aportaciones de una serie de nuevos compositores y arreglistas, entre ellos Giuffre, Cohn y Johnny Mandel.

Herman disolvió la banda a finales de 1949. Aunque había tenido gran aceptación entre los aficionados al jazz (los lectores de *Down Beat* la eligieron aquel año como su *big band* favorita, triplicando Herman los votos del grupo de Ellington, segundo en la encuesta), había sido un desastre en lo económico. Tras llevar a un pequeño grupo a Cuba, Herman formó una «tercera manada» (Third Herd) en la primavera de 1950. Contrató para ello a muchos de sus antiguos colegas, junto con algunas caras nuevas como el pianista Dave McKenna y el batería Sonny Igoe. Pese a los diversos obstáculos que halló por el camino (incluida una gran reorganización del personal de la banda al final de 1955), Herman continuó trabajando de forma continuada durante la década. Pero el mundo del jazz cambió de manera espectacular durante aquellos años, al igual que los gustos del público general. En el contexto de un panorama musical que incluía a figuras como Ornette Coleman, Elvis Presley, Cecil Taylor, Jerry Lee Lewis, John Coltrane y Little Richard, Woody Herman ya no podía exigir respeto como gran fuerza rompedora. Hacia finales de los años cincuenta, Herman trabajó con frecuencia con un combo reducido. Llegaría a reorganizarse, como ya era característico en él, y aunque algunas de las «manadas» de años posteriores hicieron excelente música (como la potente unidad de 1962-1965, llamada por Herb Wong el «Renacimiento de la Manada»), no consiguieron alcanzar el renombre del que Herman había gozado en su época gloriosa, de 1945 a 1955. Herman seguiría de gira casi hasta el final de su vida, tocando con idéntico entusiasmo en el Carnegie Hall y en institutos de enseñanza secundaria. Con una persistencia casi mayor fue perseguido por las autoridades del fisco, que le reclamaban cantidades que databan de más de veinte años atrás (debido a deslices de los que había sido responsable el *manager* de Herman, no el propio músico). Posteriormente la situación económica de Herman fue siempre precaria, y los gastos médicos se añadirían a sus formidables deudas pendientes con la hacienda pública norteamericana. Pocos días antes de su muerte en octubre de 1987, Herman, enfermo, recibió un aviso de desalojo que lo expulsaba de su casa de Hollywood. Sólo una oleada de apoyos masivos y donaciones de amigos, admiradores y antiguos músicos de su banda (incluida una moción debatida en el Congreso para exonerar a Herman de sus responsabilidades fiscales) impidieron un final ignominioso para la vida de un músico que tanto había

aportado a la música norteamericana.

Durante la mayor parte de este período, Stan Kenton sobresalió como máximo rival de Herman en la creación de una *big band* inalterablemente progresista. Es frecuente citar a estas dos figuras a renglón seguido, y es cierto que las similitudes entre ambos líderes es sorprendente. Ambos son veteranos de la era del swing, naturales de la parte central del país, alcanzaron la mayoría de edad hacia los albores de la Depresión y se convirtieron al jazz moderno hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. Pero la coincidencia de estos datos biográficos es puramente superficial, y los contrastes son abrumadores. El afable Herman, genial y permisivo, dejaba a sus bandas descubrir su propia identidad musical. En cambio, el tenaz Kenton forjó una orquesta a su imagen y semejanza: tan enorme como sus casi dos metros de altura, tan expansiva como sus propias aspiraciones personales, tan cambiante como sus estados anímicos. Herman tenía la habilidad de hacer que el jazz resultase agradable para el mercado de masas, y no dudaba en grabar canciones de moda para captar el favor del público («creo que es muy importante llegar a aquel otro público, el público más general», explicó en una ocasión. «Los chicos de la banda y yo trabajamos duro más de trescientos días al año. De vez en cuando nos merecemos una compensación»[137]). Kenton, en cambio, despreciaba estas concesiones (aunque no siempre lograse mantenerse al margen de ellas), motivado por una necesidad de crear música *importante*, una música de jazz a un nivel superior al que se había concebido hasta entonces. Al final terminó por fundar su propia sociedad anónima y compañía discográfica, Creative World, para huir de las presiones comerciales de la industria musical. Mientras que la modernidad de Herman tomaba su inspiración del bebop, Kenton evitaba este término con todas sus fuerzas. En lugar de ello inventaba continuamente nuevos nombres para el jazz moderno. Gustaba de hablar de «jazz progresivo», o presentar a su banda de 1950 bajo la rúbrica de Innovations in Modern Music, o en la versión de 1952 como New Concepts in Artistry in Rhythm («nuevos conceptos en el arte del ritmo»). Terminó acuñando un término con raíces griegas: música neofónica (*neophonic*). No es que Kenton estuviese en contra del bebop: simplemente prefería hacer como si no existiera. Lo que importaba para él era su propia versión del jazz moderno.

Stan Kenton había nacido en Wichita (Kansas) el 15 de diciembre de 1911, pero pasó buena parte de su infancia en California. Coqueteó con los instrumentos de cuerda, madera y metal antes de centrar su energía en los arreglos y el piano. Fue aprendiz en una gran variedad de grupos en los años treinta, dejando pasar oportunidades más lucrativas con el fin de poder tocar su propia música con su banda en el sur de California. Por pura insistencia Kenton consiguió hacerse con algunas actuaciones a nivel local, lo que le permitió ser contratado en el verano de 1941 en el Rendezvous Ballroom de Balboa, un refugio insular para una clientela joven. La banda de Kenton era igualmente joven, cuando no más (sólo dos de los músicos tenían más de veintiún años), y el público respondió con un fervor sin precedentes

ante este grupo semidesconocido de instrumentistas casi adolescentes, dirigidos por un hombre escultural de maneras desenfrenadas, que agitaba los brazos y se movía sin cesar. Pronto la banda de Kenton firmó con el sello Decca, empezó a tocar en las mayores salas de baile del país y fue objeto de reseñas en casi todos los números de *Down Beat*.

Kenton había fundado su orquesta como una forma de presentar sus propias composiciones —temas arrolladores como «Artistry in Rhythm», que debían más a Chaikovski y a Romberg que a cualquier antecedente jazzístico. Pero con el tiempo Kenton se dio cuenta de que su genio residía en la creación de un entorno en el que otras mentes musicales pudiesen refinar y expandir el «sonido Kenton». Gustaba de combinar los ingredientes más dispares, como en su banda de posguerra, en la que las composiciones hipermodernas de Pete Rugolo se veían aligeradas por el agridulce saxo contralto de Art Pepper y el estilo vocal directo y natural de June Christy. Durante un tiempo Rugolo actuó de *alter ego* de Kenton, escribiendo o colaborando en una serie de piezas ambiciosas, algunas más en estilo de jazz y otras con mayor influencia afrocubana, muchas de ellas con tintes clásicos. Pero Kenton no tardó en volver a ampliar su ámbito de actuación, recurriendo a otros compositores habituales. Al mismo tiempo expandía su paleta musical, experimentando con nuevos instrumentos y diferentes texturas.

Es cierto que existía un «sonido» característico de Kenton, estridente, extrovertido, pseudosinfónico y grandilocuente. Pero a Kenton también le encantaba socavar este mismo estilo contratando a autores y solistas con perspectivas musicales en contraste. El suave *swing* de los arreglos de Bill Holman, con ecos del jazz de Kansas City, era sumamente apreciado por los solistas de la banda, y él le devolvió el favor aportando algunas de las grandes piezas de la historia de la banda: «Cherokee», arreglo escrito originalmente para Charlie Parker, pero asumido con autoridad por Lennie Niehaus; el más meditabundo «Yesterdays», que evoca una melodía de Lester Young por parte del tenor Bill Perkins; «Stella by Starlight», en la que encontramos al contralto Charles Mariano a paso de balada y en *double-time*. En estos arreglos hay poco movimiento superfluo, ninguno de los excesos que lastraban muchos de los números de la banda de Kenton. Pero Holman era capaz de realizar reelaboraciones más audaces de material tradicional, como dejan patente sus desconstrucciones de «What’s New», «Stompin’ at the Savoy» y «I’ve Got You Under My Skin». La escritura de Bill Russo para la banda, en cambio, estaba más firmemente enraizada en la tradición de Kenton y Rugolo. Su «Halls of Brass» llevó a su extremo la obsesión de Kenton por los instrumentos de viento en un ejercicio virtuosístico que al parecer suscitó cierta admiración e incluso envidia entre algunas secciones de metal de orquestas sinfónicas. Pero Russo también albergaba un lado más introspectivo, que se revela en su finamente matizada versión de «There’s a Small Hotel» o el doliente romanticismo de «Solitaire». Otros autores aportaron arreglos lujosamente estilizados, cuestionando más si cabe la existencia de un único «sonido Kenton»: los

arreglos de Johnny Richard para «Cuban Fire» merecen ser considerados como una de las más poderosas y logradas incursiones en la música latina dentro del jazz; Gerry Mulligan escribió para Kenton piezas dotadas de un *swing* relajado y una intimidad a tono con la estética *cool* de este saxo barítono; las aportaciones de Bob Graettinger al repertorio de la banda estaban en el extremo opuesto: estas exploraciones densas y disonantes —sobre todo su gran obra *City of Glass*— resultan exquisitamente turbadoras. Ningún compositor de jazz de su época se adelantó a la llegada del free jazz con tanta energía y resolución. La defensa por parte de Kenton de esta música manifiestamente impopular nos permite hoy ver con claridad cómo este líder de banda estaba comprometido con el pluralismo y se mantuvo en la vanguardia del jazz de *big bands*.

Pero ésta era mucho más que una banda de «autores». Especialmente durante su época de esplendor, en los años cuarenta y cincuenta, la orquesta de Kenton fue rica en solistas estrella. Art Pepper honró a la banda con su presencia durante los primeros años de su carrera, esgrimiendo una inocencia primigenia que es especialmente notable en la pieza epónima escrita para él por Shorty Rogers. Seguidamente emprendió una significativa carrera como líder, al igual que el trompetista Maynard Ferguson, quien pronto atrajo alabanzas. Frank Rosolino fue igualmente admirado como virtuoso del trombón, y demostró su facilidad en grabaciones como «I Got It Bad and That Ain't Good» y «Frank Speaking». Atribuyendo a Rosolino la expansión de la técnica del trombón en los años cincuenta, Bill Russo ha recordado: «Estábamos todos pasmados ante lo que era capaz de hacer, no sólo por la rapidez de su técnica y por lo bien que tocaba en el registro superior, sino por que tenía una flexibilidad increíble»[138]. Lee Konitz figuró de forma destacada en la formación de Kenton durante un breve período de los años cincuenta, y fue solista en algunas interpretaciones, incluida una etérea versión de «Lover Man» que figura entre los mejores momentos grabados del saxofonista contralto. Zoot Sims también estuvo por un breve período con Kenton, y nos dejó una interpretación característicamente potente en el arreglo de Holman «Zoot».

Stan Kenton no fue el único líder de *big band* de los cincuenta que trató de rehacer el jazz moderno a su propia imagen iconoclasta. Sun Ra hizo uso de una mezcla no menos ecléctica de estilos de jazz avanzados en las diversas grabaciones que realizó con su gran conjunto, la Arkestra —banda invariablemente descrita por el líder con uno o más calificativos imponentes (por ejemplo, la Myth Science Arkestra —«la orquesta de la ciencia mítica»— o la Astro Infinity Arkestra —«la orquesta del infinito astral»). Poco dado a hablar de su infancia y juventud, al parecer Sun Ra nació en Alabama en 1914, recibiendo un nombre algo más vulgar, Herman Blount. Alcanzó la madurez como pianista y compositor durante la era del swing, y trabajó por un tiempo en la banda de Fletcher Henderson a finales de los cuarenta. Su música visionaria, no obstante, no llegó a florecer hasta mediados de los cincuenta, cuando comenzó a grabar intensamente con su gran banda, primero en Chicago y

posteriormente en Nueva York, Filadelfia y otros entornos.

El círculo de los seguidores de Sun Ra se acostumbró a esperar lo inesperable, y rara vez se veían decepcionados. La formación de la Arkestra podía incluir en una velada determinada desde diez músicos hasta una treintena. Bailarines, disfraces, proyecciones de diapositivas y otros elementos extras se incluían a menudo con el precio de la entrada. La música de la Arkestra podía ser igualmente variada. Los elementos del bop, el hard bop y el swing dominan las grabaciones realizadas por la banda a mediados de los cincuenta. Pero a lo largo de la siguiente década la Arkestra adoptaría una paleta aún más amplia: un remolino de estratos de percusión, espeluznantes efectos electrónicos, ecos inconexos de rhythm and blues, toques de música asiática y africana, disonancias, atonalidad e incluso anarquía sonora. Puede que la palabrería de Sun Ra acerca del cosmos y la música interplanetaria recordase las peores películas de ciencia ficción de la época de la Guerra Fría, pero su ansia de cosas nuevas y extraordinarias realmente abarcaba todo un universo de sonidos, o al menos unas cuantas galaxias.

La datación de las diversas grabaciones de Sun Ra se ha visto rodeada de una gran confusión. Cuando el sello Impulse compró una serie de cintas suyas en los años setenta, lanzaron conjuntamente piezas antiguas y nuevas sin prestar apenas atención a la cronología. Y el propio Sun Ra era igualmente descuidado: a menudo vendía sus discos de fabricación propia en los intermedios de los conciertos (a veces producidos en tiradas de menos de cien unidades), durante los cuales los *fans*, confusos, buceaban entre cajas de álbumes sin marcar ni etiquetar. Pero el carácter incompleto de la información discográfica no debe distraernos de un hecho: Sun Ra tenía un particular talento para estar años por delante del mundo del jazz. Las indagaciones en el free jazz de «Cosmic Tones for Mental Therapy» o la música étnica y electrónica de «Supersonic Jazz» fueron pioneras en su época. La anticipación por parte de Sun Ra de tendencias posteriores parece especialmente profética si comparamos sus *collages* desconstructivos de los años cincuenta y sesenta con el Art Ensemble of Chicago y otras creaciones vinculadas a la AACM de los años sesenta y setenta. Para cuando llegó la década de 1970, Sun Ra se encontraba nuevamente mirando hacia el futuro, adelantándose al regreso a las raíces del jazz que se dio en los años ochenta y noventa con arrolladoras incursiones que abarcaban toda la historia del jazz.

Como Ellington, Sun Ra raramente mostraba su trabajo pianístico, pese a que sus escasas grabaciones como solista, especialmente la magnífica sesión de 1966 para *Monorails and Satellites*, demostraron que no necesitaba músicos acompañantes para tejer tapices musicales ricos en texturas. Y aunque a la Arkestra le faltase la profundidad y cohesión musicales que caracterizaban a Basie, a Ellington, a Herman o a Kenton, la banda siempre contó con un núcleo de intérpretes de primera clase. Especialmente en el saxo tenor John Gilmore contaba Sun Ra con un potente y excepcional solista, el cual se anticipó a John Coltrane —influyéndole de hecho—. La versatilidad de Gilmore también era apropiada para la Arkestra: aportaba ardientes

solos de hard bop, o bien utilizaba su instrumento para articular alaridos desgarradores, ladridos guturales o acongojados lamentos. Su relación con Sun Ra duró unos cuarenta años, y mantuvo su lealtad a la banda incluso después de que Sun Ra muriese en 1993.

El trabajo de Count Basie posterior a 1951 (su «Nuevo Testamento», como muchos lo han llamado), se alza casi como una antítesis de las tendencias experimentales y plurales de Sun Ra y Stan Kenton. Aunque Basie proveyó a sus bandas de esta época de sobresalientes talentos jóvenes versados en el estilo bebop, el carácter de su grupo tardío compartía muchas similitudes con sus diversos conjuntos de Kansas City y de la era del swing. Tanto el antiguo Basie como el nuevo llevaban siempre a su banda hacia la perfección, logrando la cómoda sensación de movimiento adelante que los músicos de jazz definen como «en el bolsillo» (in the pocket). El insuperable instinto de Basie para el tempo «correcto» nunca estuvo más inspirado que en su grabación «Li'l Darlin'», todo un éxito. En lugar de tocar esta pieza en el tempo medio que había concebido su compositor, Neal Hefti, Basie la ralentizó hasta darle una velocidad sólo ligeramente superior a la de una balada: el resultado era mágico.

Basie recurrió a una serie de brillantes compositores y arreglistas que incluía a Hefti, Ernie Wilkins, Frank Foster, Quincy Jones, Thad Jones y Benny Carter. Un irónico sentido del humor rodeaba a menudo estos arreglos, como en el caballo de batalla de Basie en la posguerra, «April in Paris», con un falso final encaminado a «tomar el pelo» al público. Los arreglos de la banda presentaban texturas más ricas que en los años anteriores a la guerra, pero nunca eran tan intrincados que distrajesen a los oyentes del talento de los solistas estelares de Basie. Éstos eran inevitablemente formidables: incluso en los tiempos más sombríos de los primeros años cincuenta, cuando Basie hubo de reducir el tamaño de su unidad al de un combo, el veterano músico pudo seguir contando con los servicios de Clark Terry, Wardell Gray, Buddy DeFranco y Serge Chaloff. Tras recomponer su *big band*, Basie proveyó cuidadosamente a su grupo de músicos de la flor y nata del jazz. Eddie «Lockjaw» Davis era un solista apasionante, un moderno con profundas raíces en la tradición del jazz, cuyo talento pasó a menudo desapercibido durante la época de Rollins y Coltrane. El músico de metal Thad Jones (hermano de los célebres Hank y Elvin Jones, pianista y batería respectivamente), dirigiría posteriormente una importante *big band* propia, pero en los años cincuenta y sesenta aportó solos de gran frescura y arreglos de primera calidad a la orquesta de Basie. El clarinetista y saxo contralto Marshal Royal también era miembro de una ilustre familia del jazz: su hermano, el trompetista Ernie Royal, había trabajado con Basie en 1946, tocando a continuación con Woody Herman, Duke Ellington, Stan Kenton y Gil Evans. El modo de tocar de Marshal se veía enriquecido por un sonido pleno y agridulce en el saxo contralto, así como un comedido sentido del *swing* que contrastaba con su dura personalidad; estrictamente disciplinado, Royal recibió de Basie autorización para poner orden

musicalmente en la banda, papel que desempeñó con gran celo. El vocalista Joe Williams trabajó con Basie de 1954 a 1961, además de períodos esporádicos en época posterior, y en 1955 mereció especial atención por su interpretación de «Every Day I Have the Blues». Dotado de una voz resonante y dotada de un gran cuerpo, Williams forjó un estilo basado en la fusión de los opuestos, una notable dosis de raíces de blues y gospel y un barniz de imperturbable y refinada elegancia. Otros miembros incondicionales de las bandas de posguerra de Basie fueron Frank Foster, Frank Wess y el incansable Freddie Green, un pionero del «Antiguo Testamento» cuya relación con Basie llegaría a durar medio siglo.

Unos cuantos líderes más buscaron una visión de la *big band* en la época moderna. El trabajo injustamente olvidado de Harry James le llevó en sus últimos años a dirigir una potente banda cortada por el patrón de Basie, que mantuvo activa gracias a sus actuaciones y bailes en Las Vegas, complementadas a veces por incursiones por el este del país y por el extranjero. Pero tal longevidad era infrecuente en una época en que las *big bands* ya no duraban años, sino meses o semanas (o a veces una simple sesión de grabación). La mayoría de las principales figuras del jazz moderno (Davis, Monk, Gillespie, Parker, Mingus) probaron a dirigir conjuntos grandes en algún momento, pero fueron siempre episodios esporádicos en carreras que florecieron sobre todo en combos pequeños. Muchos destacados arreglistas también pasaron a dirigir *big bands* en un intento de hacer oír su música: los resultados fueron a veces creativos, pero raramente fueron económicamente viables. De 1952 a 1957 Eddie Sauter, quien se había hecho conocido escribiendo para Norvo, Goodman y Shaw, se asoció a otro veterano de las *big bands*, Bill Finegan, quien había trabajado de modo similar con Dorsey y Miller. La banda de Sauter y Finegan obtuvo reconocimiento por su empleo innovador de instrumentos poco habituales y la expansión de su sección rítmica. Años después otros líderes de *big bands* (Don Ellis, Maynard Ferguson, Buddy Rich) prosperaron durante períodos mayores o más importantes pulsando nuevas corrientes musicales: el rock, la fusión, la música electrónica, los compases extravagantes y otras formas populares o novedosas de música dirigida a públicos jóvenes. Otras bandas sobrevivieron permaneciendo en sus proximidades geográficas, donde las actuaciones regulares o semirregulares permitían ganarse la vida. Entre estas bandas «de ciudad» (frente a las bandas «territoriales» de épocas anteriores) se encontraban la unidad de Herb Pomeroy en Boston, The Orchestra en Washington y la Rob McConnell's Boss Brass en Toronto, entre otras. Los Ángeles contaba con una impresionante abundancia de bandas locales que raramente salían fuera de la California meridional, entre ellas las dirigidas por Gerald Wilson, Terry Gibbs, Roy Porter, Bob Florence, Marty Paich, Bill Holman, Bill Berry, Clare Fischer y la que dirigieron conjuntamente Frank Capp y Nat Pierce. Nueva York también contó con todo un conjunto de *big bands* de existencia efímera; algunas tocaban música original, pero muchas otras actuaban como grupos de repertorio que recreaban el sonido del jazz de décadas anteriores.

Desde mediados de los sesenta hasta finales de los setenta, la banda de Thad Jones y Mel Lewis (llamada Thad Jones-Mel Lewis Orchestra) destacó como la más célebre y brillante de las *big bands* de Nueva York. Fundada en 1965 como banda de ensayo, en febrero del año siguiente el grupo fue contratado para tocar los lunes en el Village Vanguard, un compromiso regular que, con alguna breve interrupción, se prolongaría durante trece años. Sus músicos recibían sólo diecisiete dólares por sus servicios (que fueron aumentados a dieciocho cuando se mostraron capaces de atraer público): más o menos lo mismo que los líderes de las *big bands* habían pagado a sus músicos durante la Gran Depresión. Pese a la baja retribución, Jones y Lewis atrajeron hacia su banda a muchos de los mejores instrumentistas y arreglistas de Nueva York. La sección de instrumentos de lengüeta incluyó a Joe Farrell y Eddie Daniels, y posteriormente a Billy Harper y Gregory Herbert, quienes tocaron junto a curtidos veteranos como Pepper Adams, Jerry Dodgion y Jerome Richardson. Las secciones de metal contaban, además del propio Jones y en distintos momentos, con los trombonistas Bob Brookmeyer y Jimmy Knepper y los trompetistas Snooky Young, Jon Faddis, Marvin Stamm y Bill Berry. El batería Lewis sustentaba una sólida sección rítmica que combinaba los elegantes diseños pianísticos del hermano de Thad, Hank Jones (sustituido posteriormente por Roland Hanna, Walter Norris, Harold Danko y Jim McNeely) con las líneas de bajo de Richard Davis (y de George Mraz desde principios de los años setenta).

La impecable maestría musical de la banda se veía apoyada por un excepcional repertorio de arreglos. Jones aportó una serie de arreglos que había escrito para Count Basie. La escritura de Jones abarcaba un amplio abanico de estados anímicos, desde la tierna nana en forma de vals «A Child Is Born», hasta la más dura «Central Park North», de inspiración neoyorquina. Bob Brookmeyer también aportó algunas obras importantes, incluida una serie de deslumbrantes versiones de algunos de los *standards* más antiguos del jazz, tales como «Saint Louis Blues» (compuesta en 1914), «Willow Tree» (escrita en 1928) y «Willow Weep for Me» (de 1932). Jones abandonó la banda a principios de 1979 para ponerse al frente de la Orquesta de la Radio Danesa en Copenhague. Durante la década siguiente, Mel Lewis siguió dirigiendo una *big band* los lunes por la noche en el Vanguard, ofreciendo su última actuación con el grupo sólo unas semanas antes de morir en febrero de 1990. Pero el conjunto superó también este golpe, sobreviviendo como la Vanguard Jazz Orchestra, una empresa colectiva que mantuvo su tradición semanal en el local de jazz más venerado de Manhattan.

El único gran desafío a la preeminancia de la orquesta de Thad Jones y Mel Lewis como el gran conjunto dominante de los años setenta vino de otra ciudad y de la mano de dos líderes: la Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band, que prosperó en la costa oeste de 1973 a 1982. Akiyoshi era una presencia poco habitual en el mundo del jazz: una mujer asiática, nacida en China y criada en Japón, que forjó su reputación en un campo hasta entonces dominado por varones norteamericanos.

Pianista de gran destreza en la línea de Bud Powell, Akiyoshi escribió casi todas las composiciones de la banda, a menudo recurriendo a su herencia cultural japonesa, del mismo modo en que Joplin y Ellington crearon la música más ambiciosa a partir de sus raíces afroamericanas. Su obra fue especialmente hábil en su sutil y versátil empleo de los instrumentos de lengüeta. Los miembros de la banda tocaban diversos instrumentos de viento: según parece, eran capaces de tocar diecisiete instrumentos en total. En «The First Night», por ejemplo, Akiyoshi crea armonías para cinco flautas, mientras que en «American Ballad» combina dos flautas con dos clarinetes y un clarinete bajo. El miembro más formidable de la sección era el marido de Akiyoshi y colíder de la banda, Lew Tabackin, cuyas aportaciones ponían de relieve su sonido de flauta de tintes clásicos y su sonoridad al estilo de Rollins en el saxo tenor. La banda también se benefició de la presencia de talentos insuficientemente valorados como los de Bobby Shew, un fluido solista de trompeta y fliscorno que combinaba una técnica impecable con un sonido glorioso y levemente desenfocado. Después de trasladarse a Nueva York en 1982 Akiyoshi inició otra banda con nuevos músicos, aunque Tabackin siguió siendo en ella un solista estelar.

Los obstáculos con los que hubieron de encontrarse estas dos bandas dirigidas por notables colíderes (pese a los honores, la fama y los contratos de grabación) pusieron de relieve una vez más las extraordinarias dificultades que implicaba tratar de destacar en el mundo del jazz con una *big band* regular. La atracción ejercida por este modelo y su rica tradición en el mundo del jazz continúa atrayendo adhesiones, pero los principales artistas del jazz de los últimos años han empleado la *big band* sobre todo como novedad, contratándola para una velada de un festival de jazz o una grabación específica, no como un formato elegido para crear una obra. No ha habido un Ellington moderno que se haya decidido a ligar su carrera a un gran grupo. Por el contrario, los músicos que han seguido este *affaire* a distancia lo han hecho a tiempo parcial, y desde cualquier tipo de filiación jazzística: desde las corrientes más centrífugas (Cecil Taylor, Anthony Braxton) hasta las más convencionales (Wynton Marsalis) y las intermedias (Muhal Richard Abrams, David Murray, McCoy Tyner). Sólo un individuo singular como Gil Evans, cuyo trabajo con Miles Davis tratamos en otro capítulo, mantendría toda su vida una devoción hacia las grandes bandas durante estas décadas. Evans nunca titubeó en su dedicación a este estilo, tratando continuamente de ampliar el campo de acción de sus orquestas —empleando la tuba y la trompa a principios y mediados de su carrera, o instrumentos electrónicos en tiempos posteriores— y manteniendo un variado interés en adaptar piezas de otros géneros, ya fuesen de Joaquín Rodrigo o de Jimi Hendrix, así como reinterpretando las realizaciones de un amplio espectro de compositores de jazz, desde Jelly Roll Morton hasta Wayne Shorter. Su excolaboradora Maria Schneider manifestó un compromiso artístico similar a mediados de los años noventa, plasmado con brillantez en sus álbumes *Evanescence* y *Coming about*. No obstante, la recompensa económica de esta determinación siguió siendo modesta para aquellos que como

Schneider trataron de hacer carrera dirigiendo *big bands*.

Para muchos de los jóvenes músicos de jazz, la *big band* es tanto un instrumento de pedagogía histórica como de expresión artística. Esta situación no es nueva: desde el concierto de Goodman en el Carnegie Hall, la idea de emplear grupos más grandes para describir la historia del jazz ha cosechado aceptación. Pero hoy esta perspectiva histórica se ha convertido en un elemento dominante a la hora de configurar el modo en que los músicos y el público conciben la música de *big band*. Ilustres instituciones de los Estados Unidos como el Instituto Smithsoniano, el Lincoln Center o el Carnegie Hall desempeñan un papel cada vez mayor en la definición del papel de los grandes grupos en el jazz. Es posible que el jazz de las *big bands* recorra el mismo camino que la orquesta sinfónica, siendo la presentación de obras del pasado la función principal de sus directores. De hecho puede que ya haya ocurrido así. A algunos les puede inquietar esta posibilidad. De hecho, estas incursiones en su propia historia se cuentan actualmente entre los sucesos más controvertidos del mundo del jazz, con acaloradas controversias acerca de qué figuras históricas merecen conciertos conmemorativos: nada que ver con la época en que los adeptos del bop y el swing discutían sobre los estilos de su tiempo.

Pero ¿ha de sorprendernos esta situación dado el cambio producido en las circunstancias del jazz? En los años ochenta y noventa (por primera vez en la historia de esta música), la mayoría de los grandes pioneros en la evolución del jazz ya no se encontraban vivos. En su ausencia, la pervivencia de la rica tradición creada por estos innovadores depende en gran medida de que las instituciones divulguen y mantengan su legado. Lamentar este cambio carece de sentido, tanto como quejarse de que tantas *big bands* de hoy tengan su sede en colegios e institutos. Son señales de que el jazz ha logrado penetrar en la cultura general, no síntomas de fracaso. La pedagogía del jazz no es el problema, a no ser que domine nuestra atención hasta el punto de ahogar el trabajo creativo de hoy. Siguiendo el mismo razonamiento, rechazar o hacer caso omiso de la historia de esta música no es una solución. Si ha de sobrevivir como fuerza cultural significativa, la tradición del jazz en general y la de la *big band* en particular necesitarán una sana dosis de esta misma conciencia histórica «sobrealimentada».

El único peligro (sumamente real, además) es el de que nuestro respeto por el pasado nos ciegue a la hora de ver las necesidades del presente. Esta segunda tarea, la de definir y afrontar las necesidades actuales, para las cuales el jazz y las demás artes pueden actuar como una especie de bálsamo, va más allá de nuestra ocupación con la historia de esta música. Por definición hay un momento en que todo proyecto histórico llega a su fin. Pero los lectores deberían estar sobre aviso: la cuestión de las necesidades presentes y de la futura historia del jazz nunca quedará muy lejos de nuestra consideración, y seguirá subyaciendo como trasfondo de las últimas secciones de esta obra. Pues en el mundo del jazz, que en sí mismo no es sino un microcosmos de corrientes artísticas más amplias, el papel social y estético de la música se ha

hecho cada vez más incierto en época moderna, en la que las diferentes visiones en conflicto sobre la función del arte y los estilos se fragmentan cada vez más. En esta atmósfera enrarecida todo programa artístico se considera sospechoso, y ni siquiera la idea de una historia de la música —con el habitual y solemne desarrollo cronológico que asociamos a este tipo de obras— queda fuera del debate.



VII
LA FRAGMENTACIÓN DE LOS ESTILOS DE JAZZ

JAZZ TRADICIONAL Y COOL JAZZ

El ascenso del bebop invitaba necesariamente a ser respondido. Una música tan radical en sus intenciones, tan directa en su desafío de las convenciones, casi exigía recibir respuestas drásticas. Tal vez la mayor sorpresa, sin embargo, fuese que las réplicas vinieran desde tantas direcciones distintas. Era de esperar que los veteranos de la era del swing lanzasen encendidos contraataques contra los *boppers*, y lo hicieron con todas sus fuerzas. Menos esperable era el extraordinario renacimiento del jazz tradicional ocurrido a finales de los años cuarenta, apoyado por aquellos que esperaban apagar las llamas del bop con las aguas de antaño. Un tercer grupo buscó un efecto apaciguador en aquello que se dio en llamar *cool*, esgrimido nada menos que como una nueva estética del jazz moderno. Y a medida que avanzaron los años cincuenta fueron surgiendo infinidad de nuevos estilos, cada uno de ellos con sus fieles devotos: el hard bop, el jazz de la costa oeste, el soul jazz, el jazz modal, el third stream y el free jazz.

En las publicaciones de jazz, las entrevistas y reseñas se veían entonces salpicadas de polémicas y reflexiones sobre la «validez» de estas diversas formas de música improvisada. La refutación más corriente, con cierta tradición desde la llegada del bop, consistía en negar que el estilo de jazz contrario fuese «verdadero jazz». Durante esta época de la Guerra Fría, los aficionados al jazz se dividieron en facciones, y estas facciones se subdividían con más rapidez que las propiedades inmobiliarias en suelo urbano. Por supuesto, el jazz había sido siempre una fuente de controversia al menos desde la época de Buddy Bolden, con la diferencia de que ahora las disputas eran generalmente fratricidas y pocos les prestaban atención aparte de los aficionados al jazz. El público general tenía otros intereses, como los ídolos adolescentes, los refugios antinucleares, la televisión y las películas en tres dimensiones, los cantantes populares acompañados por orquestas de cuerda y los incipientes sonidos del rock and roll. En este contexto, el jazz se había convertido en una «subcultura» que sobrevivía en los márgenes de la industria del espectáculo.

Entretanto, los críticos de jazz debatían acerca del «futuro del jazz». ¿Sería *hot* o *cool*? ¿Vendría del este o del oeste? ¿Se mantendría fiel a la tonalidad o trataría de liberarse de la tiranía del acorde? Pero los aficionados más reaccionarios censuraron

precisamente esta obsesión por el futuro, renunciando a ella en favor de un regreso al pasado. Bajo diferentes nombres (unos lo llamaron jazz tradicional o *trad*, otros lo llamaban jazz de Nueva Orleans o de Chicago y un tercer grupo prefería el término Dixieland), los sonidos de anteriores estilos de jazz más antiguos adquirieron aún más popularidad. Ya a finales de los años treinta se podían ver las primeras señales de un resurgimiento del jazz tradicional, pero este movimiento seguiría sin alcanzar su punto álgido durante otra década. Para entonces la creciente antipatía hacia el bop en ciertos ámbitos —claramente entre el público en general, pero también entre muchos aficionados y músicos de jazz— hizo que este retorno a las raíces fuera más que un simple anhelo nostálgico. Cristalizó en un movimiento que —paradoja entre paradojas— tomó prestados algunos elementos de la ideología revolucionaria de los *boppers*. Así, los *fans* del jazz tradicional no estaban simplemente interesados en escuchar su música, sino que querían también presentarla como un modelo, reivindicar su primacía y utilizarla para oponerse al «enemigo», algo muy parecido a lo que los *boppers* habían hecho pocos años antes. La prensa del jazz alimentó este antagonismo con el tono en que trató el tema, enfrentando una facción contra la otra con el mismo entusiasmo que los organizadores de una velada de boxeo. Los agentes del espectáculo hicieron lo mismo, organizando «batallas» musicales entre *boppers* y músicos de jazz tradicional. Unos pocos intentaron quedar por encima de la refriega —Charlie Parker, en sus numerosas entrevistas, sólo tenía alabanzas para los exponentes de estilos anteriores—, pero la mayoría de los aficionados, músicos, críticos y *managers* se sintieron obligados a elegir un bando.

La cronología de este «regreso a las raíces» se inicia con el renacer de las carreras de Jelly Roll Morton y Sidney Bechet a finales de los años treinta. Hacia esta misma época, los historiadores del jazz se fijaron en el olvidado cornetista Bunk Johnson, quien aprovechó sus raíces neorleanesas para gozar de una segunda carrera durante los años cuarenta. Las afirmaciones y revelaciones de Johnson sobre la historia del primer jazz no han aportado nada sustancial, y su modo de tocar la corneta hizo a pocos oyentes olvidar a Armstrong y Beiderbecke. Sin embargo, su ascenso a la fama indicaba que el resurgimiento del jazz era un fenómeno poderoso, un fenómeno capaz de dar una carrera musical importante a un agricultor de edad avanzada que en su mejor momento no había sido más que un músico de segunda fila. Otros muchos siguieron el camino de Johnson. Kid Ory, que había estado trabajando en una granja avícola y como empleado de una oficina ferroviaria, volvió a la música en activo en 1942, siguiendo en ella durante el siguiente cuarto de siglo. George Lewis, que había estado ganándose la vida como trabajador portuario, demostró la sencilla elegancia de su forma de tocar el clarinete en una sesión de 1942 con Johnson, lo que lo llevó a un torrente de oportunidades para grabar y actuar. Como los ancianos en una gerontocracia tribal, estos supervivientes de los primeros días del jazz se veían ahora convertidos en celebridades, venerados de una manera inconcebible años atrás. De pronto eran figuras históricas, cuando anteriormente habían sido en el mejor de los

casos músicos a tiempo parcial o desempleados.

Casi desde el principio, a los músicos veteranos de jazz tradicional se les unieron los exponentes del resurgimiento de Nueva Orleans, quienes traían consigo pocas conexiones con aquella ciudad, simplemente un gusto por los sonidos antiguos. En la costa oeste, el californiano Lu Watters fundó un grupo de jazz tradicional, la Yerba Buena Jazz Band, que gozaría de un gran número de seguidores. Turk Murphy, un miembro de la banda de Watters que formó su propia banda de jazz tradicional en 1947, consiguió una popularidad aún mayor. El Carnegie Hall se vio honrado con la presencia de su banda, realizó numerosas giras por el extranjero, y sorteó todos los cambios en las modas y caprichos durante casi cuarenta años. Bobby Hackett, quien comenzó liderando una banda en Nick's en 1938, era una década más joven que la mayoría de los «antiguos» de Nueva Orleans y Chicago, pero pronto destacó gracias a su seguro instinto para la improvisación melódica y los tonos elevados. Eddie Condon, quien trabajó con la banda de Hackett, tuvo una carrera igualmente exitosa en esta vuelta a los orígenes —aunque con lazos más fuertes con la historia de la música de lo que algunos recién llegados podían suponer—, creándose su público en Nick's, donde continuó trabajando hasta 1944, y más tarde en su propio *nightclub*. Otros muchos músicos experimentados —Pee Wee Russell, Bud Freeman, Edmund Hall, Miff Mole, Jimmy McPartland y Max Kaminsky, por nombrar sólo algunos— prosperaron en medio de las perspectivas de un regreso a los estilos más tradicionales. Es cierto que buena parte de la música de este regreso tendía a la banalidad —representaba la manera en que podría haber sonado el jazz «si hubiera existido en plena época victoriana», como bromeó un crítico. Pero, en sus mejores expresiones, era capaz de dar interpretaciones frescas y vibrantes como las sesiones de Wild Bill Davidson en noviembre de 1943 con Russell y George Brunis para el sello Commodore, o las ilustres grabaciones de Muggsy Spanier en 1939, que inspiraron comparaciones con la King Oliver's Creole Band. Semejantes ejemplos disiparon cualquier idea de que este *revival* del jazz fuese una simple visita al anticuario.

El retorno al jazz tradicional se extendió con rapidez al extranjero, en algunos casos ejerciendo aún mayor influencia sobre los gustos y talentos locales que en los Estados Unidos. La escena inglesa era especialmente vibrante, con el ímpetu de músicos como Humphrey Lyttelton, Chris Barber y Ken Colyer, entre otros. El clarinetista francés Claude Luter, quien se rindió a la influencia de Bechet después de que éste estuviera en Europa, mantuvo viva la llama del jazz de Nueva Orleans en ese continente, como hicieron muchos músicos tradicionales en Estocolmo, Roma y otros escenarios. Según un cálculo, alrededor de la mitad de los clubes de jazz de Europa llegaron con el tiempo a especializarse en estilos tradicionales de jazz. Pero otros músicos de otros continentes —desde Melbourne hasta Shanghai— también se unirían al movimiento. Más que cualquiera de los estilos de jazz posteriores, las síncopas en compás binario del jazz de Nueva Orleans y Chicago daban fe de la

atracción universal que ejercía el lenguaje del jazz.

Pero la señal más persuasiva de que el jazz de los principios era de nuevo una fuerza de gran importancia llegó en 1947. En ese año triunfante del bop, Louis Armstrong abandonó el formato de *big band* que había seguido durante casi dos décadas y protagonizó un muy célebre regreso al estilo tradicional de Nueva Orleans. Armstrong sin lugar a dudas adoraba esta música, pero el instinto sagaz que tenía para la dirección de su carrera no lo hubiera impulsado a emprender esta dirección de no haber visto el potencial comercial del movimiento de recuperación de estilos pasados. El año siguiente Earl Hines siguió el ejemplo de Armstrong. Disolvió su orquesta de swing para trabajar como miembro del conjunto de Armstrong. Jack Teagarden, otro tradicionalista que había pasado a tocar en *big bands*, retrocedió también sobre sus pasos. Teagarden se unió al equipo de Armstrong en 1947, y en 1951 formó su propio conjunto de Dixieland. Algunos modernos del jazz denigraron a estos antiguos pioneros del jazz del pasado y a sus seguidores —en ocasiones aludiéndolos con el término peyorativo «higo enmohecido»—. Pero para Armstrong y Teagarden, Hines y Bechet, éste era claramente un apelativo equivocado. El regreso a la tradición en sus años intermedios marcó una revitalización en su música. Su música no había cogido polvo, y uno podía —¿debía?— verla como una proclamación de valores, y un regreso a los principios fundacionales en una época envuelta en un frenesí por el progreso.

El desafío más insistente al bop, sin embargo, no vino de estos paladines del pasado. El movimiento *cool*, como pronto pasó a ser conocido, presentaba una alternativa especialmente prometedora al paradigma del bop. Con la generación joven como punta de lanza, la mayoría de ellos con poco más de veinte años a finales de los años cuarenta, el cool jazz era —al igual que el bop— una música manifiestamente moderna. Sus exponentes compartían muchos de los valores estéticos de los *boppers* —su lealtad a las tendencias contemporáneas de la música, una predilección por la experimentación, una aversión hacia la conformidad, y una visión del jazz como movimiento *underground*—, y muchos habían servido como músicos acompañantes en prominentes grupos de bop. Miles Davis, quien se erigiría como el líder de los nuevos músicos *cool*, había trabajado con Parker —considerando además al saxofonista contralto su guía y mentor—. El Modern Jazz Quartet, que se convertiría en algo así como el conjunto *cool* por excelencia, tuvo sus inicios como la sección rítmica de la *big band* de Dizzy Gillespie. Pero ni siquiera aquellos que tenían lazos menos fuertes con el bop —como Gerry Mulligan, Stan Getz, Paul Desmond, Art Pepper— podían evitar su influencia omnipresente. Se daban cuenta de que el bop era el estilo que marcaba la época, y que incluso un intento de esquivar este lenguaje sería interpretado invariablemente como una rebelión en contra suya.

Davis había dejado la banda de Parker a finales de 1948, molesto con el comportamiento cada vez más imprevisible y autodestructivo de Bird. Su nueva fuente de inspiración, el arreglista Gil Evans, era en muchos sentidos la antítesis de

Parker. Evans, un introspectivo muchacho de pueblo canadiense llegó a los locales de la calle 52 con una gorra en la cabeza y llevando una bolsa de papel llena de rábanos, los cuales mascaba durante las actuaciones. «Tío, él era otra historia», escribiría Davis en su autobiografía. «Yo no conocía ninguna persona blanca como él»[139]. Evans era poco conocido en esa época en los círculos del jazz. Aquello por lo que se lo conocía más, en la medida en que era conocido, era por sus avanzados arreglos para la orquesta de Claude Thornhill.

La banda de Thornhill era una mezcolanza de contradicciones: era alternativamente dulce e intensa; progresiva y nostálgica —las dos cosas en extremo —; abiertamente comercial, y sin embargo con la aspiración de convertir el jazz en música artística. Al igual que Paul Whiteman, puede que Thornhill haya brillado con menos fuerza en la historia del jazz sólo por repartirse entre varios estilos diferentes. Los historiadores del jazz, al no saber qué hacer con esta variedad de sonidos, prefieren relegarlo a una nota a pie de página y desdeñarlo como un simple popularizador del jazz o una especie de Claude Debussy de esta música. Es cierto que aquello por lo que más se conocía a esta banda era por su sonido reluciente e impresionista, ejemplificado por el tema de Thornhill «Snowfall». Pero ésta era sólo una faceta de la banda de Thornhill. Evans, en particular, aportó al grupo un aspecto más duro y orientado al «hard bop», contribuyendo con los sólidos arreglos de piezas de jazz moderno como «Anthropology», «Donna Lee» y «Yardbird Suite». Con el tiempo, estas canciones se convertirían en clásicos del jazz, materia prima en los locales de ensayo para legiones de músicos, pero en su época Evans era uno de los pocos arreglistas interesados en traducirlas a un formato de *big band*. Sin embargo Evans era igualmente hábil para desarrollar el lado más contemplativo de la banda de Thornhill. Su trabajo posterior con Davis haría uso de muchos recursos —armonías estáticas, instrumentos inusuales (en el jazz) como la trompa y la tuba, riqueza de texturas— que había pulido durante su etapa con Thornhill. Gerry Mulligan también aportaría arreglos a la banda de Thornhill, y más tarde reconoció el valor del líder al decir que éste «me ha enseñado la lección más importante de dinámica, el arte de tocar con una intensidad mínima». Describió el sonido Thornhill como un sonido de «violencia controlada» —tal vez una caracterización adecuada del movimiento *cool* en su totalidad—.[140] Otra de las figuras destacadas de la escuela *cool* posterior, Lee Konitz, también participó en la banda de 1947. Aunque el trabajo de Miles Davis del año siguiente sería bautizado como *Birth of the Cool* (el nacimiento del *cool*) —un inspirado e influyente título debido a Peter Rugolo, entonces productor de Davis en Capitol Records—, la banda de Thornhill fue su modelo reconocido en muchos aspectos. De manera implícita, la banda de Thornhill de 1946-1947 debe verse como la incubación del movimiento *cool*. Según las palabras de Davis: «El álbum *Birth of the Cool* surgió de las sesiones que hicimos tratando de sonar como la banda de Claude Thornhill. Queríamos ese sonido, pero la diferencia está en que queríamos hacerlo lo más pequeño posible»[141].

El abarrotado apartamento de Gil Evans en un sótano de la calle 55 se convirtió durante este período en un lugar de reunión para los músicos de la «escuela cool» que estaban surgiendo, así como para los *boppers* no reformados. Miles Davis, Gerry Mulligan, Lee Konitz, John Lewis y Max Roach acudían con frecuencia. Charlie Parker era también un visitante esporádico, pero el proyecto que tenía planeado con Evans nunca se llevó a cabo. En cambio, Davis comenzó a tomar la iniciativa para formar una banda en activo a partir de este selecto círculo de músicos con intereses similares. Davis, por encima de todo, fue el visionario y organizador que convirtió estos conceptos escurridizos en una realidad. Programó ensayos, alquiló salas e inició el contacto con Capitol Records. Sin embargo, una gran parte de los arreglos de la banda eran compuestos por Mulligan (cuya importante labor en el proceso ha sido a menudo degradada de un modo erróneo en las versiones históricas, que invariablemente se centran en Davis y Evans), cuyos trabajos se vieron complementados por unos pocos arreglos presentados por otros participantes. El trabajo de Evans para Thornhill, ahora adaptado para una banda de nueve miembros, servía de principio fundamental.

No había ningún saxo tenor en el grupo (lo cual era casi una herejía en una orquesta de jazz); en cambio utilizaban la trompa, a menudo fundida con los otros saxos y con la trompeta de Davis. La tuba, un recuerdo de los tiempos de Nueva Orleans, se utilizaba para apoyar la parte baja de las armonías. Esto dejaba libertad al saxofón barítono de Mulligan para subir de registro —doblando a veces la línea de Davis o de Konitz—. Pero el concepto del conjunto era tan radical como la instrumentación. Durante un cuarto de siglo, las *big bands* de jazz se habían construido sobre la oposición de secciones. Saxofones y clarinetes por una parte, instrumentos de metal por otra y por último la sección rítmica, que actuaban como fuerzas diferenciadas, y de casi igual rango, que competían entre sí. La interacción entre estas secciones, refinada bajo la orientación de Redman, Carter, Ellington y otros, había llegado casi a definir el sonido de los conjuntos de jazz grandes. El modelo de estos pioneros del jazz de *big bands* era el de las orquestas sinfónicas, con una interacción similar entre grupos instrumentales. Davis, en cambio, concebía su banda como una única sección. El modelo no era la orquesta clásica, sino el grupo de canto. «Yo quería que los instrumentos sonasen como voces humanas, y así lo hacían […], tenían que ser como las voces de un cuarteto: soprano, contralto, barítono y bajo […]. Yo contemplaba el grupo como un coro»[142]. Algo de la estética purificada de la música coral se filtró en esta música. El arreglo de Evans para «Moon Dreams» reproduce una languidez dulce desconocida para las musas del swing o el bop. El tempo medio de Davis en «Boplicity» suena como si la banda se resistiese a tocar con un *swing* demasiado intenso, prefiriendo en cambio detenerse por un momento en la belleza de cada uno de los acordes por los que pasan; incluso arreglos más insistentes como «Jeru» de Mulligan, «Deception» de Davis o «Israel» de John Carisi resultan moderados, de un modo similar.

¿Era esto jazz? Winthrop Sargeant, crítico de música clásica del *New Yorker*, expresó sus dudas. En cambio se decantó por ver el noneto de Davis como un producto de la tradición clásica occidental. A oídos de Sargeant, sonaba como la obra de un

> compositor impresionista con un gran sentido para la poesía auditiva y un sentido muy detallista del timbre. Las composiciones tienen inicio, parte intermedia y fin. La música suena más a un nuevo Maurice Ravel que a jazz. Yo, que no estoy todo el tiempo oyendo grabaciones de jazz, encuentro esta música llena de encanto e interés […]. Si Miles Davis fuera un compositor «clásico» consolidado, su obra ocuparía un puesto destacado entre la de sus colegas contemporáneos. Pero realmente no se trata de jazz[143].

Por lo visto, los aficionados al jazz estaban de acuerdo con la caracterización de Sargeant, y prácticamente ignoraron a la banda. Con el tiempo, el Davis Nonet sería alabado como uno de los más innovadores de la historia del jazz, pero durante su breve período en activo, el grupo recibió pocas atenciones y alabanzas. Su actividad se limitó a unas pocas actuaciones en el Royal Roost, e incluso ahí el grupo figuró en el cartel con menor importancia que la banda de Count Basie, con la que compartieron el escenario. Después de hacer algunas grabaciones para Capitol Records, el noneto se disolvió.

Puede muy bien ser que la «escuela» *cool*, como se la conoció con posterioridad, se beneficiase de este fracaso sufrido en sus primeras etapas. Los miembros del noneto tuvieron más éxito en su promoción del sonido *cool* como músicos individuales que como parte de un solo equipo. Davis seguiría refinando su sonido en una variedad de situaciones, y hacia mediados de los años cincuenta había desarrollado una concepción del jazz profundamente personal, una concepción que ejercería una influencia enorme sobre los músicos de jazz posteriores. El pianista John Lewis se forjaría una carrera muy destacada en salas de concierto como director musical del Modern Jazz Quartet, que se puede considerar como la quintaesencia de las bandas *cool*, y que destacó por su longevidad y popularidad, así como por sus niveles musicales consistentemente altos. El trabajo posterior de Lee Konitz le aseguraría su reputación como uno de los saxofonistas contraltos más consumados y creativos de sus días, y un exponente sobresaliente del movimiento *cool*. Gerry Mulligan desempeñaría una importante labor en el desarrollo del cool jazz en la costa oeste. Gunther Schuller, que había tocado la trompa en el Noneto, se convertiría en una pieza clave para la promoción del llamado «third stream» (tercera corriente), una ambiciosa y controvertida ramificación del cool jazz que pretendía derribar las barreras existentes entre el lenguaje clásico y el del jazz. Incluso el *bopper* habitual Max Roach, el batería en las sesiones con Davis, aportaría una dosis controlada de la estética *cool* a la banda pionera que fundó junto a Clifford Brown a mediados de los

cincuenta. Al fin y al cabo, el noneto de Davis se parecía mucho a una banda de apóstoles, que se reunieron durante un breve período de tiempo antes de dispersarse en diversas direcciones, cada uno inspirado para convertir a otros a su vez.

Las raíces del Modern Jazz Quartet de Lewis eran en realidad anteriores a las del noneto de Davis. Ya en 1946, un primer grupo precursor que incluía a Lewis, al vibrafonista Milt Jackson, al batería Kenny Clarke y al contrabajista Ray Brown actuaba como sección rítmica de la *big band* de Dizzy Gillespie. Esta misma agrupación grabó más tarde como Milt Jackson Quartet a principios de los años cincuenta. Para cuando en 1952 la banda se había reagrupado como Modern Jazz Quartet, Percy Heath había ocupado el puesto de contrabajista. (Después del cambio de Kenny Clarke por Connie Kay en 1955, el cuarteto mantendría las mismas personas durante casi cuatro décadas, un logro sin precedentes en el mundo del jazz, en el que la longevidad de una banda de jazz suele medirse en semanas o meses). Esta colaboración durante toda su carrera provocó un impacto en la música: pocos conjuntos, de cualquier época o estilo, podían tocar juntos tan fluidamente, con tanta facilidad y tan bien como el Modern Jazz Quartet.

Es más, ningún grupo fue tan lejos en el establecimiento de un estilo válido de música de cámara en el jazz. Fue más que una cuestión de esmóquines y salas de concierto. La música del Modern Jazz Quartet recogía una intimidad y delicadeza, y una sensibilidad hacia la dinámica, que estaba más cercana en su idea a los grandes cuartetos de cuerda clásicos que a cualquier cosa en el mundo del bop o el swing. Pero a diferencia de sus equivalentes clásicos, al Modern Jazz Quartet le sentaba excelentemente la tensión —consciente o subliminal— existente entre sus dos músicos principales. El joven Nietzsche se había hecho célebre desentrañando las tendencias dionisíacas y apolíneas en el arte: quienes aspiren a analizar el Modern Jazz Quartet deben hacer lo mismo. La tendencia báquica, en este caso, está personificada por Jackson, un audaz improvisador, especialmente alocado en sus mejores momentos, cuando se veía inmerso en el fragor musical. El apolíneo Lewis, en cambio, actuaba simultáneamente de colaborador, adversario y acicate de Jackson. Construía elaboradas estructuras musicales para que Jackson pudiera navegar por ellas, embellecerlas, y, en algunos casos, subvertirlas. Este tipo de tensiones entre contrarios a menudo es la base del arte más grandioso, pero pocas veces sirve para formar colaboraciones estables. De hecho, el deseo de Jackson de trabajar en entornos musicales menos estructurados llevó a la disolución del Modern Jazz Quartet en 1974. Pero, unos pocos años más tarde, el cuarteto volvió a unirse para una serie de conciertos, giras y grabaciones.

La singular obra de Milt Jackson también sirvió para llevar el vibráfono a la era moderna. Simplificó el estilo de Lionel Hampton, hasta entonces predominante, refinándolo para darle un enfoque más destilado, tocando con *swing*, pero de un modo más suave y más relajado. Los comentaristas han sugerido en algunas ocasiones que el éxito de Jackson vino de su emulación del saxofón con el vibráfono.

Hay algo de cierto en esta generalización: las frases de Jackson tenían pausas, a diferencia de las cadencias llenas de notas y la ornamentación de los solos de Hampton. Sus líneas melódicas tenían cualidades más ligeras y más aéreas. Las primeras actuaciones en público de Jackson habían sido como vocalista, y consiguió trasladar cierto tono de canto a su modo de tocar el vibráfono. Éste era cálido y redondeado, sin el sonido metálico y crispado que se distinguía en el trabajo de muchos intérpretes anteriores del vibráfono y el xilófono. Las experiencias formativas de Jackson incluían también trabajos con Gillespie, Parker y Monk, en los cuales había sido puesto a prueba —con éxito— en el fragor de muchas batallas bop, y había aprendido a dominar las complejidades del jazz moderno. Llevó consigo todas estas experiencias a su trabajo con el Modern Jazz Quartet, en el que Jackson logró mantener su gusto por la intensidad del bop incluso en medio de las atenuadas composiciones de Lewis.

Lewis, en cambio, aportó un gusto característicamente académico a su trabajo de jazz. Había estudiado música y antropología en la Universidad de Nuevo México y había continuado su educación en la Manhattan School of Music, en la que finalmente consiguió un título de máster. También él había trabajado con algunas de las más importantes bandas de jazz, incluyendo la de Parker y la de Gillespie, y la influencia de Bud Powell se podía apreciar, si bien atenuada, en su forma de tocar. Con todo, Lewis era un *bebopper* reticente. Le faltaba la intensidad de Powell, decantándose en cambio por un estilo más fluido y a veces delicado, un estilo que no encajaba demasiado bien con el lenguaje del bop. Sin embargo, la meticulosa labor de artesano de Lewis y sus tendencias formalistas lo hicieron un participante ideal en el proyecto *Birth of the Cool* de Davis. Aún así, ninguna de estas primeras asociaciones preparó a los oyentes para la explosión de creatividad que Lewis demostró como director musical del Modern Jazz Quartet. A pesar de que sus gustos han sido descritos a menudo como conservadores —debido sin lugar a dudas a su interés en las formas tradicionales—, Lewis demostró un apetito voraz hacia los nuevos sonidos y la experimentación que pocos artistas de su época (o de cualquier otra) podían igualar. Junto con Schuller, desempeñó un papel clave en llevar más lejos las colaboraciones de *third stream* entre músicos de jazz y clásicos. Además de sus responsabilidades con el Modern Jazz Quartet, Lewis formó la Orchestra USA a principios de los años sesenta, un conjunto injustamente olvidado que se repartía entre varios estilos y lenguajes musicales. Años más tarde renovaría estas ambiciones, y trabajaría con Gary Giddins y Roberta Swann para fundar la American Jazz Orchestra. Lewis fue también uno de los primeros defensores del jazz de vanguardia, y estuvo entre los primeros en apoyar a Ornette Coleman, a quien animó a acudir a la Lenox School of Jazz en 1959, en una época en la que la mayoría de los músicos de jazz estaban ridiculizando o ignorando el trabajo de Coleman. Lewis podía encontrar material para el jazz en tradiciones que pocos hubieran considerado adecuadas —desde las fugas hasta la comedia del arte italiana—, pero era igualmente

hábil para componer piezas de jazz más convencionales, como por ejemplo su balada nostálgica «Django». A falta de una forma mejor de calificarlo, ha sido incluido como parte del movimiento *cool*. Ciertamente desempeñó su papel en la creciente popularidad del cool jazz durante los años cincuenta, pero las actividades de Lewis eran demasiado variadas como para ser incluido dentro de una sola categoría.

Aunque no participó en el célebre noneto de Davis, Stan Getz fue uno de los más destacados músicos *cool* de aquella época. Justo después de su etérea interpretación de 1948 de «Early Autumn» con la de banda de Woody Herman —un exponente tardío de la era del swing que, desde una perspectiva actual, puede considerarse un precedente de la escuela *cool* —, Getz comenzó a trabajar por su cuenta. Al principio se asentó en Nueva York, donde trabajó durante un breve período de tiempo como músico a sueldo de la NBC. Las limitaciones de un trabajo regular resultaron ser, sin embargo, demasiado restrictivas para un improvisador incansable como Getz. Cuando su grabación de «Moonlight in Vermont», junto con el guitarrista Johnny Smith (a quien había conocido en la NBC), dio muestras de ampliar el interés popular que había obtenido mientras trabajaba con Herman, Getz optó por dedicarse enteramente a liderar un combo. Durante el transcurso de la década, Getz lideró varios conjuntos elegantes, incluyendo su quinteto con el guitarrista Jimmy Rainey y su banda en la costa oeste con el trombonista de pistones Bob Brookmeyer. El estilo lírico de Getz y su alto nivel en la improvisación hizo que a menudo fuese elegido para las sesiones de grabación de primeras figuras. Entre sus sesiones más interesantes en este período se encuentran una grabación en directo con el trombonista J. J. Johnson, una colaboración con Gerry Mulligan y un intenso encuentro con Dizzy Gillespie y Sonny Stitt. Esta última sesión dio algunas de las interpretaciones de saxo tenor más enérgicas de toda la carrera de Getz. A pesar de la calidad y cantidad de sus trabajos durante los años cincuenta, Getz se convirtió en una figura cada vez más aislada en la escena del jazz a medida que avanzaba la década. Hubo muchos factores que contribuyeron al descenso de su popularidad: una detención por tratar de atracar una tienda para pagarse sus adicciones —suceso al que se dio mucha publicidad—, su decisión de trasladarse al extranjero, su personalidad cambiante, etc.; sin embargo, en el fondo fueron más importantes ciertos factores ajenos a Getz. La forma de tocar el saxofón tenor durante esta época se estaba alejando cada vez más de los diseños *cool* de Getz. Músicos más agresivos como Sonny Rollins y John Coltrane estaban estableciendo un nuevo modelo de cómo debía sonar el saxo tenor. Getz, quien fue siempre un moderno reticente —su aceptación de las maneras del bop nunca había ocultado las raíces más tradicionales de su forma de tocar—, parecía estar en peligro de sonar anticuado antes de cumplir treinta y cinco años.

Sin embargo, a principios de los años sesenta, Getz preparó un gran regreso que obtuvo tanto el éxito de la crítica, como una inmensa aclamación popular. Su grabación de 1961 *Focus* incluía improvisaciones suaves y brillantes de Getz, que aparecían y desaparecían hábilmente en medio de las precisas composiciones para

cuerda de Eddie Sauter. Pero la fuerte acogida de su obra en la comunidad del jazz resultaba insignificante en comparación con la enorme respuesta de público que obtuvieron los proyectos de bossa nova que Getz realizó a continuación. Puede que Getz no fuese el primero en vislumbrar el potencial jazzístico de esta música —las composiciones de Antonio Carlos Jobim y la voz de João Gilberto habían atraído a muchos seguidores desde sus primeras grabaciones en Río de Janeiro a finales de los años cincuenta—, pero nadie hizo más por darla a conocer fuera de Brasil. La grabación de Getz «Desafinado», de 1962, llegaría con el tiempo al número quince en la lista de éxitos del *Billboard* en la categoría de *singles*, mientras que su LP *Jazz Samba* permaneció en la lista de álbumes durante más de un año, alcanzando durante un breve tiempo la primera posición. Getz, rápido para sacar provecho a este éxito, publicó varios discos más de bossa nova, al igual que lo hicieron muchos otros músicos de jazz, ansiosos por beneficiarse de la moda brasileña antes de que se difuminase. En el verano de 1964, cuando ya parecía que el apetito del público por el nuevo sonido había quedado saciado, Getz consiguió un éxito aún mayor con «The Girl from Ipanema». El LP *Getz/Gilberto* ascendió hasta el número dos en las listas, y sólo los Beatles impidieron su llegada a la cima.

Pero el saxo tenor de Getz, con toda su belleza, era sólo una parte de la razón de la cálida acogida pública de la bossa nova. Las composiciones de Jobim, con su mezcla de armonías impresionistas, melodías características y letras agridulces, se encuentran entre las mejores canciones populares de aquella época (o de cualquier período, en realidad). Con el tiempo, «The Girl from Ipanema» se convirtió en un tema algo manido por el excesivo número de veces que sonó en todas partes. Pero la obra de Jobim en su conjunto se distingue por piezas sobresalientes, y su nombre no queda fuera de lugar si se pone junto a los de Gershwin, Berlin, Rodgers y Porter en el panteón de aquellos que hicieron de los temas populares canciones sumamente artísticas. João Gilberto era el intérprete perfecto de esta música. Su balbuciente ritmo de guitarra era el ejemplo perfecto del ritmo de bossa nova, y su canto susurrante llevó la estética *cool* a sus extremos. Ningún vocalista ha cantado nunca con un estilo tan relajado en ningún idioma (especialmente extraordinario por su fraseo —en apariencia tan opuesto al jazz— justo encima o incluso delante de la partes fuertes). Incluso la arrulladora voz de Chet Baker, según parece un modelo para Gilberto, tiene en comparación un sonido más descarado. Sin embargo, sorprendentemente, la esposa de João, Astrud Gilberto, aportó la parte vocal más famosa del álbum, lanzando su propia carrera con su aportación al tema «The Girl from Ipanema». Astrud seguiría actuando con Getz y otros, además de liderar su propia banda. João, en cambio, se volvió cada vez más dado a recluirse con el paso de los años, y raras veces concedía entrevistas o aparecía en público. Desde mediados de los sesenta, sólo hizo unos pocos discos. No obstante, su cautivador trabajo de 1990 *João*, su primer proyecto de grabación en estudio en casi una década, demostró que su estilo había cambiado poco con el paso de los años, a pesar de las modas

fluctuantes en el pop, el jazz y la música brasileña.

Getz, por su parte, nunca volvería a vender tantos discos. Pero regresaba raras veces a la bossa nova en sus últimos años, prefiriendo volver a las corrientes dominantes del jazz con una serie de bandas excelentes. Su cuarteto con Chick Corea ayudó a preparar el camino de éste hacia las listas de éxito, produciendo una importante revelación musical con la grabación *Sweet Rain*. Otras bandas posteriores con JoAnne Brackeen, Albert Dailey, Andy Laverne, Jim McNeely y Kenny Barron siguieron en esta tradición y mantuvieron un nivel de calidad consistentemente alto, al igual que los proyectos de grabación de Getz como invitado con Jimmy Roles, Bill Evans, Diane Schuur, y otros.

Durante un tiempo a mediados de los años cincuenta, Getz y muchos otros líderes del movimiento *cool* residieron en la costa oeste. Aquí el cool jazz estaba en ascenso y principales músicos disfrutaban de frecuentes oportunidades para actuar y grabar. Esto marcó un cambio total con respecto a finales de los cuarenta, cuando un grupo pequeño pero lleno de talento de músicos de bebop, en su mayoría negros, instruidos en los clubes y locales nocturnos de Central Avenue, había dominado el panorama local del jazz moderno. En muchos casos, estos últimos músicos mantuvieron con posterioridad su lealtad al bop, pero con menos éxito económico que sus paisanos de la escuela *cool*—o que aquellos músicos de Los Ángeles (como Mingus o Dolphy) que se trasladaron inteligentemente a Nueva York—. Los saxofonistas formados en Los Ángeles Dexter Gordon, Teddy Edwards y Wardell Gray se encontraban entre los mejores solistas de su generación, y los tres desempeñaron una labor raras veces reconocida en la definición de un sonido de bop característico en el saxofón tenor, liberado de los gestos de Hawkins que se reflejaban en la mayoría de los primeros solos de saxo tenor del jazz moderno. De estos tres, sólo Gordon disfrutaría de una amplia fama, aunque sólo tras veinte años de relativo anonimato. Sus primeras grabaciones para el sello Savoy a partir de mediados de los años cuarenta, y sus infrecuentes trabajos durante los cincuenta, demostraron la energía desbocada de Gordon, con su bramante sonido, similar a la sirena de un barco (uno de los sonidos más personales y característicos del jazz moderno), mientras que sus sesiones posteriores para Blue Note eran las declaraciones maduras de un solista muy importante. Sin embargo, pocos le prestaban atención, y Gordon marchó al extranjero, donde pasó la mayor parte de las décadas de los sesenta y los setenta. Sólo a su regreso a los Estados Unidos en 1976, con más de cincuenta años, recibió este saxofonista tenor los honores y aclamaciones que merecía. El saxo contralto Frank Morgan tuvo una espera aún más larga hasta ver el florecimiento de su carrera. Sus grabaciones de principios de los años cincuenta mostraban a un músico precoz con una formidable técnica. Sin embargo, algunos problemas con las drogas lo mantendrían al margen hasta finales de los años setenta, y no fue hasta mediados de los ochenta que disfrutaría de la oportunidad de grabar en abundancia y demostrar así el alcance total de sus habilidades. El saxo contralto Sonny Criss y el pianista

Hampton Hawes habían tocado con Parker durante su estancia en la costa oeste y se habían desarrollado hasta convertirse en destacados músicos de bop por derecho propio, pero ambos siguieron siendo sobre todo héroes locales, raras veces actuaban fuera de California, y obtuvieron solamente un respeto receloso por parte del estamento crítico, asentado fundamentalmente en la costa este. Muchos otros músicos de talento (Harold Land, Curtis Counce, Dupree Bolton, Frank Butler, Carl Perkins, Pony Poindexter, Roy Porter) tuvieron un destino similar. A menudo los problemas personales, la mayoría de las veces relacionados con las drogas, contribuían a los apuros sufridos por estos talentos prometedores. Pero todos ellos sufrieron también por el hecho de ser afroamericanos y estar comprometidos con un sonido bop más agresivo en una época en la que el cool jazz que tocaban los músicos blancos era el estilo que predominaba en la costa oeste.

Una serie de eventos destacados marcaron el cambio de *hot* a *cool* en la costa pacífica. El traslado de Gerry Mulligan a California después de terminar las sesiones con el Davis Nonet estableció un vínculo formal con el movimiento *cool* que estaba emergiendo en la costa este. Además, varios antiguos acompañantes de Stan Kenton, ahora asentados en el sur de California, impulsaron las tendencias progresivas de esta música, cada uno de ellos con mayores o menores lazos de unión con la estética *cool*. The Lighthouse, un club de jazz de Hermosa Beach que ya había acogido a algunos de los músicos negros más orientados hacia el bop, se convirtió en un lugar habitual de actuaciones para muchos de estos antiguos músicos de Kenton. El Lighthouse pasó a servir como taller público para las tendencias del jazz que estaban emergiendo en la costa, con una panoplia de músicos (Shorty Rogers, Jimmy Giufre, Bob Cooper, Bud Shank, Shelly Manne, y muchos otros) dedicándose a una casi igual diversidad de estilos, desde *hot* hasta *cool*, desde los sonidos retrógrados a los de vanguardia. La peor de entre esta música se limitaba a ser una banalidad sencilla, una dosis de láudano auditivo, pero lo más frecuente era que los músicos del Lighthouse bebieran de las corrientes creativas desbocadas de la época. Tal vez aún más importantes que clubes como el Lighthouse fueran las compañías discográficas independientes de la costa oeste —entre las que destacan el sello Contemporary de Les Koenig, el sello Pacific de Richard Bock y el sello Fantasy de los hermanos Weiss— que grabaron y promocionaron la nueva música. En respuesta a sus esfuerzos, el «West Coast jazz» despertó admiración a nivel mundial y se presentó como una alternativa viable a la hegemonía de los modelos de composición e improvisación de la costa este.

Aunque el movimiento no fuera nunca tan monolítico como lo sugería el término, se podía observar una cierta convergencia de estilos en muchas de las grabaciones de la costa oeste. La música estaba a menudo muy estructurada, en rebelión contra los arreglos simplistas del jazz moderno de la costa este, y reflejaba un formalismo que contrastaba de un modo marcado con la espontaneidad del bebop. El contrapunto y otros recursos de la composición formal figuraban de un modo destacado en esta música. Los grupos de dimensiones relativamente grandes —con ocho, nueve o diez

miembros— siguieron floreciendo en los círculos de jazz de la costa oeste, mucho después de que se hubieran convertido en una especie en peligro de extinción en otros sitios. Los instrumentos inusuales fueron también acogidos con entusiasmo, y muchos de ellos —como la flauta o el fliscorno— llegaron con el tiempo a ser utilizados ampliamente en el mundo del jazz. Los tempos relajados y las improvisaciones sin prisas eran con frecuencia la norma, y la música a menudo se recreaba en un cálido romanticismo y una dulzura melódica que se alejaban del paradigma del bop. Aunque el sonido de la costa oeste ha sido criticado a menudo por ser estilizado y convencional, el trabajo de muchos líderes del movimiento (Gerry Mulligan, Jimmy Giuffre, Shelly Manne, Shorty Rogers, Dave Brubeck) revela exactamente lo contrario: el trabajo de estos músicos tiene como marcas de fábrica una curiosidad juguetona y un deseo de experimentar y ampliar el alcance del jazz. Tal vez fuera esta actitud abierta a nuevos sonidos lo que hizo posible que muchos líderes posteriores del jazz de vanguardia (como Eric Dolphy, Ornette Coleman, Don Cherry, Charles Mingus o Paul Bley) pulieran sus estilos mientras residían en la costa.

El trabajo de Gerry Mulligan en California duró solamente unos pocos años, pero marcó un cambio de dirección en la carrera del saxofonista barítono. Llegó a Los Ángeles como un músico relativamente poco conocido, y se marchó siendo una importante estrella del jazz. Tomando como punto de partida su trabajo en el noneto de Davis, Mulligan compuso arreglos para la Kenton Band y más tarde emprendió sus primeras e influyentes grabaciones con un conjunto grande liderado por él mismo. Sin embargo, los trabajos más célebres de Mulligan durante este período se situaban en el contexto de un simple cuarteto. Y no sólo demostró que podía componer de modo eficaz sin una gran sección de viento, sino que hasta renunció al piano en este conjunto minimalista. En una serie de piezas memorables («Bernie’s Tune», «Line for Lyons», «Lullabye of the Leaves», «My Funny Valentine»), Mulligan explotó al máximo el potencial de esta instrumentación limitada mediante variadas técnicas: el contrapunto entre ambos instrumentos de viento, el empleo del contrabajo y la batería como voces melódicas, líneas de bajo *sotto voce* en el saxofón o la trompeta, variaciones totales en el ritmo y el fraseo rítmico, desde compases binarios de Dixieland hasta *swings* cuaternarios o puntillistas ritmos bop. Los medios de comunicación pronto se dieron cuenta de la novedad que suponía este «cuarteto sin piano», y una crítica publicada en la revista *Time* tuvo especial repercusión. Poco después, los clientes estaban haciendo una cola que daba la vuelta a la manzana para ver a la banda actuar.

La unión de lo cerebral con lo romántico era una de las cualidades extrañas y atractivas del jazz de la costa oeste. En el caso del cuarteto de Mulligan, este último ingrediente lo aportaba sobre todo el trompetista Chet Baker. Había varias limitaciones en Baker como músico —su registro era limitado, su capacidad para leer partituras era deficiente, su técnica poco tenía de especial, su interés en la

composición era casi nulo—, pero como solista se encuentra merecidamente entre los más destacados de su generación. Su instinto para la improvisación melódica era sólido y seguro, y sus líneas improvisadas alcanzaban un patetismo conmovedor. Su aspecto de estrella del cine acentuó aún más su atractivo, y con el tiempo pudo desafiar a Mulligan como estrella de jazz destacada. A diferencia del saxofonista barítono, Baker estaba poco interesado en las corrientes más experimentales del jazz de la costa oeste; pasó la mayor parte de su carrera reproduciendo una y otra vez *standards* —grabando ciertas canciones características, especialmente «My Funny Valentine», tantas veces que Richard Rogers debió de verse bastante favorecido en cuanto a ingresos por derechos de autor—. Este conservadurismo hubiera servido de tañido fúnebre para un talento menor, pero Baker demostró ser capaz de hacer que incluso la canción más raída sonase fresca y nueva. Con el tiempo, diversificó sus actividades para hacer de cantante de jazz, y aunque su trabajo en este terreno era más estilizado que su forma de tocar la trompeta, tenía también una profunda penetración emocional, aparentemente contradecida por su estilo natural y directo. Después de la disolución del cuarteto de Mulligan, Baker se hizo un nombre por derecho propio como líder de una banda. Su vida y todo lo que la rodeó fue siempre turbulenta (los problemas con las drogas y sus consecuencias legales le acompañaron constantemente), pero su música era un centro de estabilidad en medio de la espiral cada vez más profunda en la que se veía envuelto. El aspecto juvenil de Baker fue sustituido por un sombrío rostro de campesino, ojeroso y arrugado, convertido en anciano prematuro. Sin embargo el trompetista persistió en todo momento —incluso la pérdida de los dientes en una paliza relacionada con asuntos de drogas sólo consiguió detener su carrera temporalmente— y en sus últimos años tocó mejor que nunca, grabando aún prolíficamente. Y, aunque resulte extraño decirlo, la música de esos últimos días recogía una dulzura y un orden arquitectónico en sorprendente contradicción con la vida totalmente desordenada de Baker.

El saxofonista contralto Art Pepper encarnó una contradicción similar entre el hombre y su música. Pero en el caso de Pepper, su estilo llegó con el tiempo a parecerse a su personalidad —honesta, implorante, emocional, enérgica y desinhibida —. Esto significó un enorme cambio respecto del saxofonista adolescente que se había unido a la banda de Stan Kenton en 1943, blandiendo un tono suave, casi femenino, un improvisador relajado cuyos solos relucientes bailaban por encima de los rugientes metales de la banda. Sus primeros trabajos («Art Pepper», con la banda de Kenton, u «Over the Rainbow», con Shorty Rogers) reflejaban una inocencia de jardín de infancia. Pero esta plácida superficie podía ser puesta rápidamente en turbulento movimiento por su técnica ametralladora y su deslumbrante oído para la improvisación. Pepper parecía preparado para hacerse un nombre como uno de los principales solistas de jazz de su época y uno de los principales protagonistas del jazz de la costa oeste, pero la adicción a las drogas y las complicaciones que resultaron de ésta, tanto penales como personales, lo atribularon durante las dos siguientes décadas.

Hacia finales de los años cincuenta su forma de tocar había adquirido cualidades más profundas, y el tono azucarado dejaba ahora un regusto amargo. Algunas de las grabaciones más brillantes de Pepper datan de aquel tiempo: en el disco de larga duración *Art Pepper Meets the Rhythm Section* hallamos al contralto reuniendo a los acompañantes de Davis en un encuentro clásico; en *Art Pepper Plus Eleven* su asombroso trabajo con el saxo da impulso a los arreglos orientados hacia el bop de Marty Paich; sus sesiones con el pianista Carl Perkins, poco conocidas durante muchos años debido a su lanzamiento inicial en casete, se encuentran entre las mejores colaboraciones musicales de ese período. Sin embargo, durante los años sesenta, Pepper desapareció casi por completo de la escena musical. Mientras estuvo en la cárcel cayó bajo el influjo de John Coltrane y Ornette Coleman, y se dedicó durante un tiempo al equivalente musical de la psicoterapia, diseccionando y volviendo a ensamblar su estilo con estas nuevas influencias injertadas sobre las antiguas. Durante un tiempo el proceso fue difícil e inseguro, pero había pocos oyentes que se dieran cuenta: incluso a su salida, Pepper tuvo muchas dificultades para encontrar un público durante esta era de Acuario. Tocó como acompañante en la Buddy Rich Band una temporada e incluso contempló la posibilidad de dedicarse a un trabajo de oficina. Durante una larga participación en Synanon, un programa de rehabilitación para drogodependientes, Pepper consiguió integrar todas estas nuevas influencias en un todo asombroso, un depredador ataque de saxo contralto con un sonido suave y vulnerable en los graves. El lirismo de su trabajo de 1950 era aún evidente, pero su forma de tocar se volvería aún más libre, su paleta tonal más variada, su creatividad menos encadenada por las sucesiones de acordes. Una serie de álbumes excepcionales para los sellos Galaxy y Contemporary documentaron esta transformación y permitieron a Pepper preparar un regreso por todo lo alto después de una década casi en el olvido. En la balada de su última época «Patricia» añade una coda abrasadora a su intervención que a la vez celebraba y subvertía el cool jazz con sus penetrantes lamentos y susurros. Su trabajo en el Village Vanguard, con el batería Elvin Jones en la banda, lo encontró en un nivel tan alto de inspiración que su compañía discográfica terminó publicando la grabación de todas estas horas de actuación al rojo vivo. Otras grabaciones posteriores de actuaciones en directo —en Japón o en los Estados Unidos— reforzaron su ahora creciente reputación. La pasión de esta música parecía estar en contradicción con la edad avanzada y la salud delicada del saxofonista. Poco antes de su muerte en 1982, Pepper publicó su autobiografía, *Straight Life*, igualando con su prosa la inquebrantable franqueza de su forma de tocar.

Durante una época en los años cincuenta pareció tomar forma un estilo «californiano» de tocar el saxofón contralto, una alternativa más melosa a las mordaces líneas influidas por Parker, características de la otra costa. Art Pepper, Bud Shank, Lennie Niehaus y Paul Desmond, entre otros, ejemplificaban este enfoque cálido y de tonos dulces. Con el tiempo, los estilos de estos músicos tomaron rumbos

diferentes. De entre este grupo, Paul Desmond fue el que se mantuvo más fiel a la estética *ultracool*. Estaba poco interesado en adoptar un estilo más llamativo, y se refería a sí mismo en broma como «el contralto más lento del mundo». En la superficie, los solos de Desmond parecían ofrecer un romanticismo exuberante, pero sólo aquellos que escuchaban con atención eran capaces de captar sus insinuaciones de mayor riqueza. Desmond evitaba cuidadosamente los excesos de sentimentalismo con una gama de recursos: referencias ingeniosas a otras canciones y solos, juguetones motivos de llamada y respuesta, referencias oblicuas a una extraña variedad de acordes de sustitución y modos, e incluso ejercicios casi aleatorios consistentes en traducir números de teléfono a frases musicales utilizando intervalos en relación con cada dígito: una corriente constante de sorpresas melódicas unidas por la habilidad excepcional de Desmond para la improvisación temática. En un solo de la gira de reunión del Dave Brubeck Quartet con motivo de su vigésimo quinto aniversario hallamos a Desmond celebrando a estos viejos conocidos con un retal de «Auld Lang Syne», seguido de alusiones a «52nd Street Theme», «The Gypsy», «Taps Miller», «Drum Boogie» y «Organ Grinder’s Swing», todo ello en el contexto de una compleja pieza que se mueve entre el 3/4 y el 4/4. La noche siguiente, en una ciudad distinta, Desmond sin lugar a dudas inició de nuevo el proceso, tomando material incluso de otras fuentes distintas de éstas en su habilidosamente construida «corriente de conciencia» saxofonística. Sin embargo, estos inteligentes apartes nunca quedaban forzados, y Desmond hacía que de alguna manera lo cerebral y lo lastimero coexistieran en el mismo solo, incluso en la misma frase. Durante gran parte de su carrera, Desmond sirvió de contraste adecuado para Brubeck. Sus colaboraciones eran experimentales en el mejor sentido del término: abiertas a nuevos sonidos, pero nunca (como ocurre con tantas obras progresivas) de un modo doctrinario. Desde la separación del Brubeck Quartet, la música de Desmond se volvió más introspectiva y delicada. Sus emparejamientos como «invitado» con Chet Baker y Jim Hall y sus últimas grabaciones en un cuarteto que incluía al guitarrista Ed Bickert son gemas olvidadas de las artes de improvisación, trabajos de jazz que son muestra de un dominio *sereno* tan poco común como conmovedor.

Hacia principios de los años sesenta, esta explosión de trabajos creativos en la costa había quedado casi completada. Éstos eran años duros para el jazz en cualquier lugar —y la cantidad de público que seguía la música improvisada estaba en uno de sus momentos más bajos de todas su historia—, pero varios factores fueron especialmente dañinos para el jazz de la costa pacífica durante este período. Los principales exponentes desaparecieron de la escena, algunos se centraron en el trabajo en estudio (Rogers, Shank), otros fueron a la cárcel (Pepper, Hawes, Morgan), algunos se decantaron por Nueva York (Dolphy, Coleman, Cherry) o el extranjero (Baker, Gordon), unos pocos de ellos encontraron una trágica muerte temprana (Gray, Counce, Perkins). La historia de cada músico era algo diferente, pero el efecto en su conjunto fue devastador para la escena de jazz local. Aunque algunos de estos

músicos reharían sus carreras a mediados de los setenta y en los ochenta, la preeminencia del *West Coast jazz* como fuerza fundamental en el mundo del jazz prácticamente había terminado, con su relevancia perdida en medio de una nueva cultura juvenil californiana con su música *surf*, sus coches veloces, sus cabellos cada vez más largos y sus lapsos de atención cada vez más breves.

LA TRANSICIÓN DEL JAZZ: MILES, COLTRANE, EVANS, DOLPHY, ROLLINS

Andando el tiempo, Miles Davis llegaría a personificar el movimiento del cool jazz de los años cincuenta. Tanto su comportamiento como su música eran en este sentido un reflejo de una mezcla de carácter retraído e inmediatez emocional, una extraña contradicción que daba intensidad a la serenidad, vigorizando esta música que en otro caso habría tenido un sonido sumamente suave, casi de música de cámara. Sin embargo, a principios de los años cincuenta todo esto todavía formaba parte del futuro. En esa época, Miles, a pesar de su papel fundamental en las sesiones de *The Birth of the Cool* (como pasarían a ser conocidas) para Capitol, mantenía sólo una relación tangencial con la escena de cool jazz que estaba naciendo. Mientras Getz, Brubeck, el Modern Jazz Quartet, Gerry Mulligan y otros generaban publicidad y se ganaban el interés de seguidores, Davis se debatía en una lucha, intentando definir un estilo personal con la trompeta, y atraer un público para su música. «Los dueños de los clubes sencillamente me excluían», observaría más tarde. «Para mí no había conciertos»[144].

Tras la ruptura de su noneto, Davis viajó a París con un conjunto liderado por Tadd Dameron. En esta banda, Davis volvió al estilo con tendencias hacia el bop que había divulgado durante su trabajo con Charlie Parker. Las grabaciones muestran el espíritu de Dizzy Gillespie y Fats Navarro revoloteando alrededor de su forma de tocar. Sin embargo, aunque su técnica con la trompeta es más hábil que en años anteriores, la colaboración con Dameron representa un paso atrás con respecto al proyecto con Capitol, que era más innovador. No obstante, el público en Francia tuvo una respuesta entusiasta hacia la música, y Davis se deleitó con la actitud tolerante y receptiva hacia las últimas tendencias de los parisinos que se reunían en torno de estos músicos de jazz visitantes. Kenny Clarke, que hacía de batería en este grupo, decidió quedarse en Francia, donde permaneció —disfrutando de una exitosa carrera

con pequeños conjuntos y con una gran banda, que dirigió conjuntamente con Francy Boland, además de componiendo películas— hasta su muerte en 1985. Miles también sintió los atractivos del ambiente europeo, y durante un breve período de tiempo consideró la posibilidad de dar un paso semejante.

A su regreso a Nueva York en el verano de 1949, Davis cayó en una depresión. Había dejado atrás una prometedora historia de amor con la actriz francesa Juliette Gréco («la primera mujer a la que quise como a un igual […], me enseñó lo que era querer a alguien que no fuera la música»[145]), lo cual le había paralizado emocionalmente. Además, los conflictos raciales de la posguerra estadounidense contrastaban totalmente con las actitudes tolerantes que había conocido en Francia. Finalmente, le llegaban pocas oportunidades de actuar y grabar, mientras que varios de los antiguos acompañantes de Davis estaban disfrutando del éxito en el nuevo movimiento *cool*. En medio de todos estos problemas, Miles cayó bajo el dominio de la heroína. Durante los siguientes cuatro años, la drogadicción lo afectaría físicamente, lo agotaría económicamente y lo limitaría artísticamente.

Las grabaciones de Davis durante este período presentan sólo las más escuetas insinuaciones de la espectacular evolución que distinguiría su trabajo posterior a 1954. Su pieza «Bluing», grabada con Sonny Rollins en octubre de 1951, anticipa su clásico trabajo de 1954 en «Walkin'», pero las líneas están menos formadas y al solo le falta la continuidad de la pieza posterior. «Yesterdays», de mayo de 1952, da muestra del potencial de Davis como baladista, pero a su sonido le falta aún la bruñida pátina de su obra de madurez. Hay una cualidad de inquietud que impregna estas colaboraciones, tal vez un reflejo de la vida de Davis durante este período. A su estancia en Nueva York le siguieron traslados a St. Louis, California y Detroit, pero los antiguos problemas lo siguieron a estas nuevas escenas. Finalmente, después de varios intentos fallidos, Davis venció la adicción a la heroína, y en febrero de 1954 volvió a Nueva York. Estaba sano, sus ambiciones musicales estaban revitalizadas, y, como demostraría el desarrollo de los acontecimientos, estaba tocando mejor que nunca.

Los críticos reconocerían posteriormente la actuación de Davis en el Festival de Jazz de Newport de 1955 como el momento crucial de su carrera. De hecho, Davis a principios de 1954 ya estaba demostrando que había alcanzado una nueva cima en su música. Su solo en «Walkin'», de abril de 1954, es una declaración muy importante, y claramente representó la mejor intervención de Davis en un disco hasta la fecha. Su improvisación tiene tensión; su tono es rico. Es más, el relajado *swing* de Davis inspira a toda la banda. Este corte de trece minutos —duración extraordinaria en aquella época para una grabación de jazz realizada en un estudio— no decae en ningún momento, incluso cuando Davis no está tocando. Las sesiones siguientes a ésta, con Sonny Rollins, Milt Jackson y Thelonious Monk demostraron que este trabajo no había sido producto de la casualidad. A la edad de veintisiete años, Miles Davis se había convertido en un importante solista de jazz, y ahora tenía su estilo casi

totalmente formado.

Alrededor de la misma época, Capitol contribuyó a la buena reputación del trompetista con la publicación de las grabaciones anteriores con el *Nonet* en un álbum de larga duración, titulándolas *Birth of the Cool* por primera vez. Pero fue el éxito inesperado de Davis en el Festival de Jazz de Newport de 1955 lo que impulsó su carrera a continuación, y llevó a Columbia, la compañía discográfica más poderosa del mundo, a firmar un contrato con el trompetista. Davis no había figurado en el programa del festival, pero fue añadido a última hora para una *jam session* estelar. Para su número principal, Davis tocó la composición de Thelonious Monk «'Round Midnight» con una trompeta con sordina. «Cuando me bajé del escenario», apuntó Miles con posterioridad, «todo el mundo me miraba como si fuera un rey»[146]. Durante el viaje en coche a sus casas, Monk dijo a Davis que había tocado la canción mal. Pero para el público de jazz, la interpretación taciturna de Davis quedaría como la versión definitiva de esta clásica balada de jazz, incluso más que la propia de Monk. Permaneció en el repertorio de Miles durante los años venideros.

Miles desdeñó el revuelo que se formó a partir de su actuación en Newport. «¿Qué tiene esto de particular?», parecía estar diciendo, «yo siempre toco así». En realidad, Davis *había dado* un notable salto artístico, con pocos equivalentes en la historia del jazz. Algunos meses más tarde Davis había grabado «'Round Midnight» con la «Lighthouse All-Stars», y esa interpretación, a pesar de todas su virtudes, fue un logro mucho menor. Ahora, casi de la noche a la mañana, Davis se había ganado un puesto como uno de los intérpretes de baladas más originales de la historia del jazz. Cabe recordar, a modo de comparación, la exitosa lucha que mantuvo Ben Webster con el modelo de saxo tenor establecido por Coleman Hawkins, un estilo dominante en los años treinta que Webster destiló hasta darle su propio enfoque personal. Pero para hacer eso se requería hacer unos recortes radicales, y un inspirado cambio por parte de Webster de la voluptuosidad de Hawkins a un estilo más oblicuo. Miles había hecho ahora una transformación similar del modelo dominante de trompeta de Gillespie. Permanecían algunos indicios del vocabulario del bebop, pero se incluían ahora como parte de un estilo más minimalista. Un puñado de tonos bastaban en pasajes en los que el joven Miles hubiera tocado frases barrocas. Y las propias notas eran sólo una parte del efecto en su conjunto, en el que los tonos de tucán de Miles se negaban firmemente a ser reducidos a notas en blanco y negro sobre una página. Al igual que ocurría con Webster, el timbre y la textura, la respiración y el silencio eran factores decisivos.

Al tener compromisos de gran importancia en el horizonte, Davis podía ahora contratar y mantener una banda de primera fila. Uno sospecha que el Ahmad Jamal Trio, conjunto muy respetado por Davis, sirviese como modelo principal para el conjunto de trabajo que estaba confeccionando ahora —en efecto, incluso las melodías a las que Davis acudía en los conciertos durante los siguientes años, tenían resonancias de las elegidas por el propio Jamal—. Al igual que Jamal, el pianista de

Davis, Red Garland, poseía un toque delicado, un gusto por los suaves acordes de acompañamiento y un don especial para la construcción de solos. Garland era además un consumado experto a la hora de dar ritmo al grupo, y en este sentido tenía el hábil apoyo del contrabajista Paul Chambers. Recién salido de su adolescencia, Chambers llevaba residiendo en Nueva York desde hacía sólo unos meses cuando fue contratado por Davis. Otros líderes podrían no haberse fijado en este natural de Pittsburgh, cuyo estilo sin pretensiones se ceñía a la tradición de las líneas de bajo caminante de Blanton y Pettiford. Sin embargo, gracias a su tono resonante, Chambers era perfectamente adecuado para el grupo de Miles, que ahora se encontraba tratando de ofrecer un *swing* más discreto. Trabajaría con Davis durante ocho años. Philly Joe Jones era el veterano de la banda, ya que tenía más de treinta años cuando se unió al conjunto de Davis. Había hecho de aprendiz tocando con Parker, Gillespie y otros músicos de jazz moderno, y aportó un apremio orientado hacia el bop a su trabajo que vigorizó la banda de Davis. Sin embargo Jones era también un maestro en los matices, con sutiles polirritmos, un delicado toque con las escobillas y un nítido sonido en los platillos que constituían sus sellos personales. Ninguno de estos tres músicos disfrutaba de una gran fama en la época en que Davis los contrató, pero con el tiempo destacarían como una las mejores secciones rítmicas de sus días.

En el verano de 1955, la nueva banda de Davis se estrenó en el Cafe Bohemia con el saxofonista tenor Sonny Rollins en primera línea junto a Davis. El sonido robusto del saxo de Rollins y su estilo lineal hicieron de él un perfecto contrapeso para el enfoque más puntillista de Davis. Sin embargo, Rollins, al igual que había hecho Miles con anterioridad, se marchó pronto de la escena neoyorquina para romper con su adicción a la heroína. Al buscar un recambio, Davis probó a tocar durante un breve período de tiempo con John Gilmore, antes de decidirse por John Coltrane. Con el tiempo, Coltrane sería venerado como el saxofonista más influyente de su generación, pero cuando Miles lo incluyó en su banda, la fama de Coltrane en el mundo del jazz era modesta, y se basaba en una serie de trabajos poco conocidos como músico acompañante —en los que tuvo pocas oportunidades para hacer solos—, el más reciente de los cuales había sido como parte de la banda de Johnny Hodges. Coltrane, uno de los músicos tardíos con más éxito en el mundo del jazz (su maduración como gran estilista tuvo lugar sobre todo en los doce últimos años de su vida), era un fanático del local de ensayo, constantemente obsesionado con mejorar y ampliar su técnica. Davis lo había escuchado unos años antes, sintiendo gran indiferencia por su forma de tocar, pero ahora Coltrane estaba preparado para desafiar a Rollins y a Getz, entonces asentados como los saxofonistas tenores más importantes de jazz moderno. Una vez más, Davis, al igual que su mentor Parker, buscó un músico de primera línea con un estilo en contraste con el suyo. El recién llegado cumplió esta labor a la perfección. Los elaborados solos de Coltrane transmitían un urgencia incansable. Escúchelo seguir la lastimera interpretación que hace Miles de «‘Round Midnight» en la célebre grabación de 1956 del quinteto, con su examen exploratorio de las grietas

armónicas de la música. Los solos como éste eran un extraño híbrido: una inmensidad de emoción tamizada a través de la perspectiva analítica de un científico. Este grupo de Davis se mantuvo durante sólo un período corto, hasta que una desavenencia entre el trompetista y el saxofonista tenor —agravada por la adicción a la heroína de Coltrane— hizo que el saxofonista se marchara para incorporarse al cuarteto de Thelonious Monk. Sin embargo, el quinteto grabó prolíficamente antes de disolverse. Miles necesitaba cumplir sus obligaciones con el sello Prestige, además de su trabajo con Columbia, y grabó rápidamente un abundante material, publicado en cuatro sólidos álbumes (bajo los títulos de *Steamin', Cookin'*, *Workin'* y *Relaxin'*).

Sólo unas pocas semanas después de la marcha de Coltrane, Davis entró en el estudio para grabar con un conjunto grande bajo la dirección de Gil Evans. Tomando como base las inclinaciones estéticas y la instrumentación que los dos habían desarrollado durante las grabaciones de *Birth of the Cool*, Davis y Evans crearon una serie de piezas de claroscuro unidas por pasajes compuestos por Evans. Este proyecto, titulado *Miles Ahead*, se encuentra entre los momentos más destacados en la carrera de ambos artistas. El hecho de que Davis tocara un fliscorno representaba un novedoso «antivirtuosismo» que perfeccionaría después durante varios años. Pocas veces reta a la banda al estilo de Gillespie o Eldridge, contentándose con flotar por encima de las armonías impresionistas de Evans. Sus frases buscan la esencia de la música, buscan espacios de acogida en medio de los acordes. El éxito de *Miles Ahead* inspiró varios proyectos a continuación. La grabación por parte de Davis y Evans en 1958 de composiciones de *Porgy and Bess* quedaron cerca de igualar el alto nivel de calidad del trabajo anterior. Un tercer proyecto, *Sketches of Spain*, se grabó a finales de 1959 y principios de 1960 e incluye una excepcional adaptación del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, originalmente compuesto para guitarra y orquesta, así como una apasionante interpretación por parte de Davis en «Saeta». En sus momentos más inspirados, Davis lograba ahora extraer de su trompeta una especie de grito primario, algo así como el llanto de un recién nacido. En un flujo musical tan profundamente cargado, incluso sus «errores» resultaban efectivos. Apuntaba a una profundidad de sentimiento que podría haberse echado a perder con un enfoque más meticuloso, de la misma forma que el sollozo de quien llora a un ser querido nos conmueve más que cualquier panegírico de un orador en un entierro.

Las siguientes grabaciones del equipo Evans-Davis, *Quiet Nights* y una grabación en directo de un concierto en el Carnegie Hall, fueron publicadas a principios de los años sesenta, pero eran trabajos menores, aunque no les faltasen sus momentos destacados. La mejor música que Davis hizo desde 1960 fue sin excepciones con bandas pequeñas, pero incluso en el período de su trabajo en estudio con Evans, Davis había mantenido su preeminencia como líder de conjunto. Durante un tiempo, Sonny Rollins había desempeñado las funciones de saxofonista tenor solista en la banda, pero Coltrane se reincorporó a la banda del trompetista a finales de 1957. El tenor había experimentado un renacimiento personal espectacular durante el tiempo

que había pasado fuera de la banda, y había dejado ahora el tabaco, el alcohol y los narcóticos. Además, ahora estaba comúnmente reconocido como una estrella en ascenso en el mundo del jazz, en virtud de su trabajo con Monk y Davis, así como de sus primeras grabaciones con su propio nombre. En septiembre, Coltrane había grabado su única sesión como líder en solitario para el sello Blue Note, *Blue Train*, un trabajo de altos vuelos que se distinguía por el sólido trabajo del saxo tenor en el blues que daba título al álbum, y en «Moment's Notice», una intrigante exploración de los acordes basados en la tríada II-V tocados a toda velocidad. Esta pieza —mitad composición, mitad ejercicio armónico— se anticipó al tema de 1959 «Giant Steps», aún más complejo. Durante este mismo período, Coltrane grabó abundantemente para el sello Prestige, tanto haciendo de líder como de acompañante. Todo este trabajo tiende a quedar en segundo plano frente al material más audaz grabado por Coltrane para Atlantic e Impulse durante los años sesenta. Aun así, las grabaciones de Prestige, a pesar de un repertorio más convencional y cierto ambiente de sesión informal, consiguieron mostrar las habilidades de Coltrane como solista del *mainstream* jazzístico en diversos contextos difíciles, como en sus memorables batallas con otros saxofonistas. En todo caso, los dieciocho meses anteriores habían señalado una enorme transformación en Coltrane. El hombre que volvía a la banda de Davis era más maduro como solista —y como persona— que el que se había marchado en el verano de 1957.

La incorporación de John Coltrane, sin embargo, fue sólo uno de los pasos que Davis estaba dando para reconstruir su banda hasta convertirla en el que acabaría siendo el equipo de trabajo más célebre de toda su ilustre carrera. Cuando el nuevo conjunto de Davis se estrenó en el Sutherland Lounge de Chicago en diciembre de 1957, Coltrane y Davis tuvieron por acompañante en primera línea al saxofonista contralto Julian «Cannonball» Adderley. La apasionada forma de tocar de Adderley había causado sensación en el mundo del jazz casi en cuanto llegó a Nueva York en 1955. Durante un tiempo había trabajado con Oscar Pettiford y más tarde con su hermano Nat Adderley, pero al actuar de un modo regular con Coltrane y Davis, el contralto se vio ante un desafío más grande que nunca. «La primera noche en Chicago», relataría Davis, «empezamos a tocar un blues, y Cannonball se quedó parado, boquiabierto mientras oía tocar a Coltrane […]. Me preguntó qué estábamos tocando, y yo le dije: "un blues". Y él dijo: "¡Pues yo nunca había oído a nadie tocar así un blues!"»[147]. Pero Adderley (un maestro del blues, por cierto), acabó viéndose favorecido por este entorno competitivo, contestando a las exploraciones barrocas de Coltrane con sentidos y poderosos solos. La química entre los tres músicos de viento quedó ampliamente demostrada en el álbum *Milestones*, grabado para Columbia en febrero y marzo del año siguiente, y que consistía por completo en una serie de piezas rápidas y de tempo medio con una energía casi despiadada. Esta edición de la banda de Davis parecía destinada a ser recordada como uno de los conjuntos más enérgicos de sus días, y casi una antítesis del sonido *cool* que Davis había pulido en otras

situaciones.

Todo esto cambiaría pronto. La incorporación del pianista Bill Evans poco después del trabajo en *Milestones* aportó al grupo, en palabras de Davis, un «fuego tranquilo». Evans, que era introvertido y suave en su forma de hablar, se parecía poco por su comportamiento a un músico de jazz, y aún menos por su apariencia: encorvado sobre el instrumento, con sus gafas de carey y su pelo largo que llegaba a pocos centímetros de sus inquietos dedos, parecía absorto en una especie de comunión íntima con las teclas de marfil. Con el tiempo, esta figura de apariencia modesta sería respetado como el pianista de jazz más influyente de su generación, al forjar un estilo innovador que alteraría para siempre el teclado de jazz. Sin embargo, en el momento en que Davis lo seleccionó, pocos amantes del jazz habían oído a este pianista blanco de modales suaves, cuyos mayores méritos como músico acompañante habían sido trabajos de poca proyección con Tony Scott y George Russell. Sí es cierto que el trabajo lúcido de Evans con Russell en «Concerto for Billy the Kid» y en «All About Rosie» habían captado la atención de oyentes más perspicaces. Aún así, su grabación de 1956 en su debut como líder para el sello Riverside vendió sólo ochocientas copias, en su publicación al año siguiente. Pasarían aproximadamente dos años antes de que Evans grabase de nuevo como líder.

Nacido en Plainfield (Nueva Jersey), el 16 de agosto de 1929, Evans estudió música en la Southeastern Louisiana University, centrándose en el piano, la flauta y la teoría musical. Llevó al jazz su profundo conocimiento de los clásicos, especialmente de compositores de finales del siglo diecinueve y principios del veinte, como Ravel, Debussy, Scriabin, Bartók, Prokofiev y Rachmaninov, complementado con un aprecio entusias ta de la obra de jazz de Powell, Tristano, Konitz y otros. Con el tiempo estas influencias dispares se unirían para dar un estilo único e integrado, creado por el propio Evans. A pesar de que algunos pianistas anteriores habían experimentado con acordes construidos sobre los intervalos más amplios, Evans perfeccionó un concepto global y sistemático de las voces musicales en el jazz, derivado principalmente de los compositores impresionistas franceses, los cuales hacían un empleo considerable de los acordes de novena, undécima y decimotercera. En algunos momentos, Evans creaba solos fundamentados en acordes de bloques hábilmente estratificados, como en la grabación con Davis de «On Green Dolphin Street», una técnica que el pianista abandonaría en gran medida en años posteriores, pero que demostraba su dominio de una variada y sutil paleta de sonidos a su disposición, de un modo parecido a un Maurice Ravel que estuviera tocando jazz. Estos mismos intervalos amplios figuraban de un modo destacado en las líneas melódicas de Evans, que empleaban novenas alteradas y undécimas aumentadas con la misma finalidad con la que los anteriores pianistas de jazz habían empleado la *blue note*: para añadir color, tensiones y distensiones a las frases improvisadas. El toque de Evans en el piano era igualmente digno de mención, ya que tendía a hacer un suave *legato*, moderando el ataque *staccato* preferido por sus predecesores del bop. Con el tiempo, Evans aprendería a

construir frases que se apartaban casi por completo de la atracción gravitatoria del ritmo de base —una técnica que dominaría con sus tríos posteriores, y que enseñaría con su ejemplo a otros músicos de jazz—, pero incluso en estas primeras grabaciones con Davis, el enfoque oblicuo de Evans sobre el desarrollo melódico era evidente, favorecido por el frecuente uso de tresillos y ritmos de hemiolia, así como el carácter de sus solos, suaves y con una sensación de flotar en libertad.

¿Vamos demasiado lejos si vemos este equipo de Davis como el conjunto de trabajo más impresionante de la historia del jazz moderno? No hay duda de que no sólo incluía algunos de los mayores talentos de su época, tocando al máximo nivel, sino que además la banda estaba dotada de una química excepcional. La estética más calmada de Davis y Evans templaba y compensaba las exhortaciones infernales de Coltrane y Addley. Sin embargo, sólo existe un puñado de grabaciones, lo cual hace imposible llevar a cabo una evaluación completa: la obra total de la banda se puede escuchar en un par de horas. Una sesión posterior para Columbia en mayo produjo varias interpretaciones que se pueden considerar hitos: «Fran Dance», «Love for Sale», «Stella by Starlight», y la ya mencionada «On Green Dolphin Street». También se han publicado fascinantes extractos de otros conciertos, a menudo publicados por Columbia de forma aislada y diferida, como cuando el sello dejó pasar dieciocho años antes de editar el tema «Love for Sale». Sin embargo, la extraordinaria reputación del sexteto se basa en su mayor parte en un único proyecto de grabación, *Kind of Blue*.

Pero se trata de un trabajo ciertamente extraordinario. En el corte que da título a su anterior álbum, *Milestones*, Davis había experimentado con la improvisación basada en modos y estaba decidido a indagar con mayor profundidad en esta técnica en *Kind of Blue*. La esencia del jazz modal reside en el empleo de escalas como trampolín para los solos, en lugar de las recargadas sucesiones de acordes que habían caracterizado el jazz desde la era del bop. Por ejemplo, la composición de Davis «So What» podría haber parecido, en una primera escucha, una pieza tradicional de treinta y dos compases con forma de canción AABA. Sin embargo había una diferencia fundamental: una diatónica escala dórica en *re* —equivalente a las notas blancas del piano— servía de base para la primera sección, mientras que una escala dórica en *mi bemol* era la base de la parte intermedia. Los solistas debían recurrir únicamente a estas escalas durante sus improvisaciones. «Flamenco Sketches» llevaba el concepto modal aún más lejos. La forma de canción tradicional se abandonó en favor de interludios de duración indeterminada; cada solista trabajaba a lo largo de una serie de cinco escalas, haciéndolo a su propia velocidad, deteniéndose en cada modo durante tanto o tan poco tiempo como quisiera. Este enfoque daba a los músicos una libertad sin precedentes, pero también requería un grado de austeridad desconocido en el bebop. Los músicos que se habían formado de acuerdo con el precepto de Parker según el cual los solistas podían —en realidad debían— ser capaces de tocar cualquier nota sobre cualquier acorde se vieron lógicamente constreñidos cuando se

les limitó a unos modos predeterminados. A veces respondían desoyendo las «reglas» que Miles había establecido para las canciones. Cuando Sonny Stitt tocó «So What» con la banda de Davis, trató las secciones modales como largos acompañamientos improvisados sobre acordes menores, «sazonándolas» con cromatismos parkerianos. Con el tiempo, el estilo modal de tocar jazz evolucionaría precisamente en esta dirección —especialmente en la obra tardía de Coltrane, en la que las armonías estáticas se usaban como cimientos para la creación de superestructuras melódicas sumamente complejas—. Sin embargo, el concepto original de Davis, pese a ser más restrictivo, daba testimonio de su fascinación casi infantil por los elementos básicos de la construcción musical. En sus manos, el jazz modal actuó como un saludable correctivo, una respuesta minimalista a las tendencias maximalistas del jazz de posguerra. Las armonías impresionistas de Bill Evans contribuyeron a la fuerza emotiva de *Kind of Blue*, reforzando la insistencia cuasizen de Davis en la simplicidad de medios. Coltrane y Adderley, que por temperamento eran músicos mucho más intensos, respondieron aportando algunos de los solos más escuetos de sus respectivas carreras.

Evans había dejado ya la banda cuando se grabaron estas piezas, después de pasar sólo ocho meses con Davis. «Me sentía agotado en todos los sentidos: física, mental y espiritualmente»[148]. En septiembre de 1959, Cannonball Adderley también se fue, a pesar de que Davis le garantizara un salario anual mínimo de veinte mil dólares, más de lo que el saxofonista contralto podía aspirar a ganar liderando su propia banda. Después de participar de mala gana con Davis en su gira europea a principios de los años sesenta, John Coltrane también abandonó el redil. Éstas fueron pérdidas devastadoras. Davis con el tiempo se reagruparía con una banda soberbia a mediados de los años sesenta, pero mientras tanto tuvo muchas dificultades para encontrar recambios a estos talentos únicos. Al saxofón, por ejemplo, los comienzos de la década de los sesenta encontraron a Davis empleando, durante períodos más o menos largos a Jimmy Heath, Sonny Stitt, Hank Mobley, Frank Strozier, George Coleman, Sam Rivers y otros. Varios de ellos eran músicos sobresalientes, e incluso los menos destacados eran solistas profesionales sólidos; los acompañantes de Davis al teclado, Wynton Kelly y Victor Feldman, eran igualmente convincentes. No obstante, los conjuntos resultantes se acercaron pocas veces a la química de las bandas de finales de los cincuenta y principios de los sesenta.

Durante su breve estancia con el sexteto de Davis, el modo de tocar de Evans alcanzó una nueva cima, y continuó evolucionando en su siguiente trabajo en forma de trío. Junto con el contrabajista Scott LaFaro y el batería Paul Motian, Evans consiguió un grado de interacción y sensibilidad inusualmente intenso en el mundo del jazz, y creó todo un material con su obra que sería infinitamente influyente. LaFaro, que contaba sólo veintitrés años cuando se asoció con Evans, había actuado ya en ambas costas con músicos tan diversos como Sonny Rollins, Chet Baker y Benny Goodman. Sin embargo, con el trío de Evans, LaFaro tomó riesgos aún

mayores, y se distanció del tradicional *walking bass* en favor de contramelodías y frases similares a las de una guitarra. Su sentido del ritmo era más libre y estaba menos atado al compás fundamental que el de cualquier contrabajista de jazz anterior. En este sentido se veía muy hábilmente asistido por el batería Motian, cuyo sutil trabajo de percusión —especialmente su empleo de las escobillas y los platillos— añadía color y textura a la música, además de energía rítmica. Para esta banda, la pulsación subyacente estaba más insinuada que expresada. Evans llamaba a este enfoque «ritmo interiorizado». No resulta exagerado ver a este trío como una redefinición de la naturaleza de la sección rítmica en el jazz. Casi todos los grandes conjuntos de piano, bajo y batería de años posteriores —tal vez el más destacado fuese la excepcional combinación de Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams que inspiró la banda de Miles de mediados de los sesenta— se inspirarían en las innovaciones de este trío fundamental.

Las grabaciones en estudio de diciembre de 1959 y febrero de 1961 mostraron el progreso de la banda en su interés por huir de los clichés de la era del bop, e intentar así crear un estilo más purificado de música para tríos. La siguiente grabación del trío —que a la postre sería la última— muestra estos indicios de grandeza fusionándose para dar una maestría totalmente desarrollada. El 25 de junio de 1961, la compañía discográfica de Evans grabó una actuación del trío en el New York's Village Vanguard. Las veintiuna selecciones grabadas ese día alcanzan un nivel telepático de interacción en el grupo, de tal manera que la línea de separación entre solista y acompañante —que en el bop estaban aislados y definidos— a menudo se difumina y a veces desaparece por completo. El trabajo del piano, el contrabajo y la percusión se entretejen en una maravillosa conversación continua. Semejante descripción podría hacer parecer que la música suena recargada y repleta de contenido. Nada podía estar más lejos de la realidad. Lo increíble era cómo esta música podía decir tanto dejando a la vez tanto sin decir. Uno tendría dificultades para encontrar una grabación de jazz de esos días que tuviera un tempo más lento que «My Foolish Heart», sin embargo, la música no se estanca en ningún momento. En efecto, podría servir como ejemplo de libro sobre cómo utilizar el espacio y el silencio para acentuar el ímpetu propulsor en la música de jazz. Otros cortes son igualmente ejemplares: el diálogo íntimo entre el contrabajo y el piano de «Some Other Time»; la refulgente percusión en «My Man's Gone Now», que apoya el conmovedor solo de Evans; el fraseo que penetra entre las barras de compás en «Gloria's Step» y «All of You»; la belleza prístina de «Waltz for Debby» y «Alice in Wonderland», y la desconstrucción vanguardista de «Milestones». Un grupo podría merecidamente crearse una fama importante tomando como base una actuación como ésta, y, según se dieron los acontecimientos, eso fue exactamente lo que ocurrió. Once días después, LaFaro murió en un accidente de coche. Tenía sólo veinticinco años.

Evans se retiró de la actividad pública durante una temporada, pero finalmente volvió a formar un grupo. Grabó prolíficamente durante los años sesenta y setenta,

sobre todo con el formato de trío, pero también ocasionalmente en compañía de importantes instrumentistas de viento (como Stan Getz, Freddie Hubbard, Zoot Sims, Lee Konitz y Warne Marsh). En una época en la que muchos músicos de jazz no tenían reparos a la hora de adoptar nuevos movimientos, desde el free jazz hasta la fusión, Evans siguió confiando en el repertorio de canciones populares tradicionales norteamericanas y en la improvisación tonal y lineal. Sin embargo, había una considerable cantidad de innovaciones por debajo de este aparente conservadurismo. El estilo acórdico de Evans, con su expresivo empleo del cromatismo tonal, pronto fue imitado hasta constituir casi el modelo por excelencia para los pianistas posteriores. Menos obvias para muchos oyentes, pero igualmente importantes, eran las sutilezas del fraseo rítmico de Evans. Incluso cuando se ceñía rigurosamente al compás era capaz de crear la sensación del *rubato* menos forzado. Por encima de todo, su música estaba prácticamente libre de falsos sentimentalismos (incluso cuando tocaba la canción pop más edulcorada), de estereotipos, de cualquier despliegue hueco de su técnica sin ningún motivo.

Al igual que Davis y Coltrane, Evans sufrió a causa de la drogadicción. Durante los años sesenta, su adicción a la heroína le castigó física y económicamente. Sin embargo, la música de Evans parecía reflejar una realidad diferente, sugiriendo a menudo una atmósfera contemplativa y etérea, como por encima de las preocupaciones del presente. En efecto, estos años dieron parte del mejor material de la carrera de Evans: su glorioso álbum en solitario *Alone*, con la incomparable exposición de la pieza «Never Let Me Go»; la memorable grabación en directo en Town Hall; su emparejamiento clásico con el guitarrista Jim Hall; sus experimentos con el *overdubbing*; por último, diversas sesiones a modo de trío o de pequeño combo. Ésta era una música de tonalidades y gradaciones sutiles, casi un jazz equivalente a las *Variaciones Goldberg* de Bach, en la cual se daba forma a los detalles más pequeños con infinito cuidado. Durante los años setenta, Evans estuvo durante una temporada apartado de las drogas, y su labor como compositor tomó un brillo más suave, menos introspectivo y más autoritario, especialmente en el trabajo del pianista junto al consumado contrabajista Eddie Gómez. Aún más agresiva —a veces incluso airada— fue la música creada con su último trío, que incluía al bajista Marc Johnson y al batería Joe LaBarbera. Hacia esta época, Evans había vuelto otra vez a las drogas, ahora principalmente la cocaína, y los que estaban más próximos a él temían que se estuviera matando lenta y casi deliberadamente. En su última gira con el trío, sorprendía frecuentemente al público con su estridente interpretación del tema de *M.A.S.H.*, una canción también conocida como «Suicide is Painless». La ironía trágica de este título parece evidente. Como había ocurrido con Charlie Parker, una úlcera hemorrágica fue el desencadenante de su muerte en 1980. Evans tenía cincuenta y un años.

¿Qué alcance tuvo la influencia de Evans? Una encuesta entre cuarenta y siete pianistas de jazz llevada a cabo por Gene Lees en 1984 reveló que Evans sólo era

superado por Art Tatum en su consideración como pianista más influyente de la historia del jazz; añadamos, sin embargo, que Evans ocupó el primer puesto cuando los encuestados hubieron de elegir a su pianista de jazz favorito[149]. Aun así, resulta difícil determinar el alcance de su influencia precisamente debido a lo extendida. Muchos de los posteriores acompañantes de Davis manifestarían la influencia de Evans, especialmente Herbie Hancock y Chick Corea. Menos conocidas son las asombrosas grabaciones realizadas por el trío de Denny Zeitlin para Columbia bajo la producción de John Hammond, que constituyen un ejemplo especialmente poderoso de cómo el ambicioso estilo de Evans y su concepto de la interacción en trío fue capaz de constituir el fundamento de la siguiente generación de pianistas de jazz. La música de Zeitlin demostraba una excepcional habilidad para mezclar las técnicas casi de vanguardia con un lirismo sublime, como demostró en proyectos como *Cathexis*, *Live at the Trident* y *Zeitgeist*. Evans le devolvió el favor al incluir la pieza de Zeitlin «Quiet Now» a su repertorio, grabándola en varias ocasiones. La obra de Zeitlin en este período, al igual que ocurre con la de Steve Kuhn y parte de la de Paul Bley, bien puede ser definida como un «eslabón perdido» —rara vez tenido en cuenta e insuficientemente apreciado— entre la obra pionera de Evans y el sonido de tintes clásicos de la ECM —analizado en el siguiente capítulo— que saltaría al primer plano del mundo jazzístico en los años setenta. En los años posteriores, la influencia de Evans siguió figurando en el trabajo de muchos de los mejores pianistas jóvenes que surgían en la escena, como por ejemplo Michel Petrucciani, Fred Hersch, Andy LaVerne, Jim McNeely, Richie Beirach, Eliane Elias, Alan Broadbent y Enrico Pieranunzi. No obstante, no sólo los pianistas sintieron la atracción magnética de este artista singular: su influencia es evidente, por ejemplo, en el vibráfono de Bobby Hutcherson y Gary Burton, o de modo aún más evidente en los magistrales diseños guitarrísticos de Lenny Breau.

La carrera de Coltrane tras su etapa con Miles le llevó en una dirección muy diferente de la seguida por Evans. Sólo unos días después de la última sesión de *Kind of Blue*, Coltrane entró en el estudio como líder para el sello Atlantic. La publicación resultante, *Giant Steps*, se situaría como el álbum más sólido del saxofonista hasta la fecha. Esta música se encontraba en el extremo opuesto con respecto al trabajo modal con Davis. En muchos aspectos, el tema que daba título al disco representaba el arquetipo del material de jazz basado en acordes, con sus complicadas progresiones tocadas a gran velocidad. En esta pieza, el pianista Tommy Flanagan falla de un modo notorio, y no podemos reprochárselo: a diferencia de Coltrane, él no había tenido la ventaja de practicar con antelación para este intrincado circuito de obstáculos musical. Sin embargo, el saxofonista tenor no muestra ningún titubeo, y maneja las progresiones con soltura. Si se observa con mayor detalle, gran parte del trabajo solista de Coltrane se basa en un patrón simple —que emplea en cualquier acorde las primeras cuatro notas de la escala pentatónica— y las armonías aparentemente nuevas están tomadas en su mayoría del puente del antiguo *standard*

de Rodgers y Hart «Have You Met Miss Jones?». Sin embargo, la magistral ejecución de Coltrane y su energía despiadada son impresionantes. Ningún otro saxofonista de su generación podía haber puesto su sello personal de un modo tan completo en esta música. En «Countdown», del mismo proyecto, Coltrane se juega el tipo sobre un patrón de acordes igualmente difícil, mientras que la balada «Naima», tocada sobre una nota pedal cambiante, se encuentra entre las composiciones más encantadoras del saxofonista.

Para otros músicos, un disco como éste hubiera sido el logro con el que coronar sus carreras, pero para Coltrane *Giant Steps* sirvió meramente como estación de paso en un viaje incesante. Para el año siguiente, la fascinación de Coltrane por las sucesiones de acordes complicadas se veía atemperada por un renovado interés en las piezas con sabor modal. En su grabación de junio de 1960 con Don Cherry, acompañados por la sección rítmica de Ornette Coleman, Coltrane hace un uso frecuente de técnicas modales. En «My Favorite Things», grabado unos meses antes, lo encontramos alternando entre cambios de acorde fijos y sencillos acompañamientos improvisados. Sin embargo, el empleo de modos por parte de Coltrane se iba alejando cada vez más rápidamente de la concepción espartana de Davis. Incluso cuando la sección rítmica de Coltrane estaba tocando un patrón armónico casi modal, basado en uno o dos acordes, las líneas de saxofón de Coltrane se movían dentro de una amplia gama, superponiendo una variedad de escalas, con diferentes grados de consonancia y asonancia. Con el tiempo, Coltrane llevaría esta técnica hasta sus últimas consecuencias. En piezas como «Spiritual» y «A Love Supreme», construye estructuras bizantinas sobre sencillas líneas de bajo, unos cimientos mínimos que —de no conocer los inapelables resultados finales— podrían haber parecido incapaces de soportar un peso tan descomunal.

En este sentido, Coltrane estaba muy bien respaldado por una sección rítmica de primera fila. Estas armonías estáticas podrían haber sonado meramente banales de haber sido tocadas por músicos menores. Pero con el pianista McCoy Tyner y el batería Elvin Jones, Coltrane había encontrado a dos de los mejores músicos de la generación joven, ambos desconocidos para la gran mayoría en ese momento, aunque ambos —al igual que el propio Coltrane— contaban con una sólida técnica combinada con un deseo de desarrollar y ampliar su vocabulario musical. Estos tres músicos madurarían en tándem durante los siguientes años, alimentándose cada uno de la energía de los otros, introduciéndose unos a otros cada vez con más profundidad en la música. Elvin Jones, miembro de una prominente familia de músicos de jazz, era menos conocido que sus hermanos Hank y Thad cuando se desplazó a Nueva York en 1956. Sin embargo, al final de su período en el grupo de Coltrane, Elvin Jones se había asentado como uno de los baterías más influyentes de la historia del jazz. El pianista McCoy Tyner también se había preparado adecuadamente para alcanzar la cumbre con el cuarteto de Coltrane. Nacido y criado en Filadelfia, Tyner había estudiado piano y teoría musical en la West Philadelphia Music School y la

Granoff Music School, y a la edad de quince años empezó a liderar su propia banda de rhythm and blues. Entre los músicos del jazz de los principios en los que más se fijaba se encontraban Thelonious Monk y Bud Powell, así como Ritchie Powell, el hermano de Bud, que no era tan conocido como éste. Al igual que ellos, se decantaba por un toque más fuerte en el teclado y una predilección por los efectos percusivos. A la edad de diecisiete años, Tyner conoció a Coltrane y tocó en dos conciertos con el saxofonista, que se encontraba entonces en una etapa intermedia entre sus períodos de trabajo con la banda de Davis. Pasarían aproximadamente cuatro años antes de que Tyner se incorporase al cuarteto de Coltrane. Entretanto había tenido dificultades para ganarse la vida con la música, y aún en 1959 trabajaba de día en una empresa de transporte además de dar algunos conciertos ocasionales por las noches. Ese año la carrera de Tyner recibió un impulso cuando recibió la propuesta de unirse al Benny Golson/Art Farmer Jazztet. Menos de un año después, Tyner abandonó este conjunto para convertirse en miembro del cuarteto de Coltrane, en el que permanecería hasta 1965. Al estar dotado de un ataque limpio y preciso en el piano, y un sólido sentido del desarrollo melódico, Tyner podría haber sido uno de los principales pianistas de hard bop. Sin embargo, junto a Coltrane, Tyner se desarrolló hasta convertirse en mucho más que eso. En fragmentos en los que otros pianistas hubieran acompañado el saxofón de Coltrane con rutinarios acordes improvisados, Tyner retaba al solista con un *tsunami* sonoro. La tendencia excesiva de la banda a basarse en canciones con estructuras armónicas simples pudo tener un papel en esta evolución, al forzar a Tyner a emplear la máxima creatividad para tejer todo un tapiz de color armónico a partir de tan escasos hilos. Tyner se deleitaba creando voces armónicamente ambiguas, generosamente condimentadas con cuartas tenidas y rara vez resueltas, que a menudo tocaba con un estruendoso ataque a dos manos que parecía querer dejar la marca de los dedos en las teclas. Los solos de Tyner eran si cabe más enérgicos, con líneas de una sola nota aligeradas con amplios y a menudo impredecibles saltos interválicos, interrumpidas asimismo por amplios arpegios, escalas descendentes o vibrantes trémolos. Su piano, que originalmente poseía un carácter brusco y crispado, fue adquiriendo volumen y profundidad, convirtiéndose con el tiempo en uno de los sonidos de teclado más plenos y fácilmente identificables del jazz. La carrera de Tyner continuó prosperando mucho después de dejar de trabajar con Coltrane, y su trabajo en los años setenta para el sello Milestone —que incluía proyectos vitales como *Echoes of a Friend, Atlantis, Trident, Supertrios* y *Fly with the Wind* — influiría a muchos pianistas de jazz durante ese período. Sin embargo, aunque otros imitaron los modos, el manejo de las voces pianísticas y los pasajes escalísticos modales de Tyner, estos acólitos se acercaron muy pocas veces a la intensidad del original.

En 1961, Coltrane fue el primer músico fichado por el nuevo sello discográfico Impulse, una filial de la American Broadcasting Company. Al recibir un importante anticipo, Coltrane se convirtió en el segundo músico mejor pagado de la historia del

jazz, un honor en el que estaba por detrás sólo de su antiguo patrón, Miles Davis. Al hacer esta inversión, Impulse estaba comprensiblemente ansioso por ampliar el público de Coltrane, y con frecuencia lo incluía en contextos que tenían poco que ver con el enfoque cada vez más extravagante del trabajo de éste en los clubes nocturnos y salas de concierto. Aún así, los proyectos más en la línea de las tendencias dominantes estaban, sin excepción, bien concebidos y tuvieron casi todos igual éxito: el emparejamiento con el vocalista Johnny Hartman se encuentra entre las mejores colaboraciones que se han llevado a cabo alguna vez entre un saxofonista y un cantante, y tuvieron como resultado interpretaciones tan insuperables como «Lush Life», «My One and Only Love» y «You Are Too Beautiful»; el álbum *Ballads* siguió una estética similar, con resultados comparables; la sesión con Duke Ellington supuso un paso atrevido —superficialmente, ambas partes podían parecer complacientes, sin embargo, cada uno de los dos mantuvo una inflexible fidelidad a sus principios musicales—, pero esta extraña pareja demostró que a veces hasta los semidioses están dispuestos a hacer concesiones. En «In a Sentimental Mood» Coltrane consiguió una reformulación impresionantemente nueva del *standard* de Ellington (¡una pieza que Ellington llevaba tocando regularmente desde hacía casi treinta años!). Algún tiempo más tarde, Johnny Hodges, que había dejado su sello indeleble en esta composición como miembro de la banda de Ellington, dijo al productor del disco, Bob Thiele, que la versión de Coltrane era «la interpretación más bella que he oído»[150].

Estas respetuosas versiones del repertorio del jazz clásico coexistían con las exploraciones más enfáticas de Coltrane, también grabadas abundantemente por Impulse durante esos años. El oyente se encuentra con una inmensa gama de estilos que se sacan a colación en estos trabajos: blues imposibles como «Chasin' the Train» y «Bessie's Blues»; elaboradas incursiones de saxofón soprano en compases de 3/4 —tal vez con el fin de recrear el éxito de «My Favorite Things»—, en las cuales Coltrane lleva a cabo la desconstrucción de melodías como «Chim Chim Cheree», «Afro Blue» y «Greensleeves»; «Alabama», «Crescent» y otras piezas épicas que presentan al cuarteto fluyendo majestuosamente, entrando y saliendo del tempo de la pieza; trabajos modales propios de un virtuoso como «Impressions»; una extraordinaria variedad de estilos de balada hipermodernos, incluidas piezas con meditabundos *rubati* («Soul Eyes»), erupciones volcánicas sobre progresiones estándar («I Want to Talk About You», «Nature Boy»), y cadenciosas superposiciones de una atmósfera de vals sobre un lento 4/4 (las últimas grabaciones en directo de «Naima»); hipnóticas mezclas de música y canto ritual («Om» y la sección inicial de «A Love Supreme») o partes casi vocales («Kulu Se Mama»); finalmente, trabajos más firmemente estructurados con un conjunto más grande («Africa / Brass»).

Estas aventuras, sin embargo, eran simplemente un preámbulo del fervor completamente experimental que tuvo la evolución final de Coltrane. Coltrane se sentía cada vez más atraído por las posibilidades liberadoras del free jazz —una búsqueda que tuvo como resultado temas desinhibidos bautizados invariablemente

con nombres tomados de la literatura mística y religiosa—. Pero incluso aquí la gama de estilos era impresionante, con la etérea «Offerings» de su cuarteto final con Alice Coltrane y Rashied Ali mostrándose en contraste con el ambiente infernal de «Om», «Ascension» o «The Father and the Son and the Holy Ghost» de *Meditations*. El trabajo musical equivalente a toda una carrera quedó comprimido en estos seis últimos años, en los que el trabajo en el estudio para Impulse se complementó con diversas grabaciones en directo (en el Village Vanguard, en Birdland, el festival de Newport, de gira por Europa, Japón y otros escenarios). «*Nos era imposible sacar todos los discos que estábamos grabando*», recordaba con posterioridad el productor Thiele, insistente en su afán de preservar la creciente obra de Coltrane a pesar incluso de la oposición de la dirección de la ABC. «Creo que el contrato exigía que se grabaran y publicaran dos álbumes al año. Pues bien, yo grabé nada menos que seis álbumes por año […]. Llegó un punto en que grababa por la noche, para que así por lo menos pudiéramos estar en paz y que nadie de la compañía supiera dónde estaba yo». La extensión total de estas grabaciones es tal que varios años después de la muerte del saxofonista se siguió publicando todavía material nuevo.

Estos cambios constantes en la música de Coltrane eran altamente representativos de su personalidad, que era la de un buscador incansable y un autodidacta obsesivo. Las continuas luchas marcaron casi todos los aspectos de su vida. Los intereses de Coltrane, que era un lector voraz, eran sumamente variados, y en sus estanterías podía encontrarse desde Aristóteles hasta Edgar Cayce, así como la *Autobiografía de un yogui* (recomendada por Sonny Rollins) y los *Comentarios sobre el vivir* de Krishnamurti (recomendados por Bill Evans). Este apetito insaciable por lo nuevo y lo diferente era igualmente evidente en la música de Coltrane. Muchos años antes de que la llamada *world music* se pusiera de moda, Coltrane investigó en profundidad las culturas auditivas de India, África, Latinoamérica y otras partes del planeta. Los compositores clásicos, especialmente los contemporáneos, eran estudiados por él con similar entusiasmo. En sus sesiones de práctica, Coltrane se inclinaba por el *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* de Slonimsky. De hecho Coltrane y Slonimsky compartían una misma obsesión: conocer todos los modelos de escalas posibles dentro del sistema de notas temperadas. (Poco después, numerosos músicos de jazz empezaron a leer y venerar a Slonimsky, para perplejidad del editor del citado manual, que hasta entonces había pasado casi desapercibido). Otras veces Coltrane usaba música compuesta para piano, violín o arpa como material para ensayar su técnica de saxo, sabiendo que esto también le forzaría a ampliar sus horizontes musicales. Se deleitaba en probar nuevos instrumentos, nuevas boquillas, nuevas partituras —en realidad cualquier elemento que pudiera añadir a su arsenal musical —. Junto con otro músico progresista, Steve Lacy, Coltrante desempeñó un papel clave para devolver el saxofón soprano a una posición como instrumento legitimado en el jazz, después de años de abandono. En privado, Coltrane probaba a tocar otros instrumentos, como el koto y el sitar (ambos adquiridos durante su gira por Japón), e

incluso contrariaba a los puristas con su interés por el saxofón eléctrico Varitone. Tal vez no se pudiera prever que el refinado músico «introvertido» de *Giant Steps* evolucionase hasta convertirse en el audaz músico «extravertido» de *Ascension*; sin embargo, cualquiera que hubiera experimentado su insaciable sed de desarrollo personal podría esperar cambios espectaculares en este incansable gigante del jazz.

Eric Dolphy era con cada vez mayor frecuencia el compañero de Coltrane en estas aventuras musicales. Y no es de extrañar. Al igual que Coltrane, Dolphy había dominado el arte del jazz a base de diligencia, de una apertura a nuevos sonidos y de una práctica asidua. Ambos saxofonistas terminaron por adoptar las técnicas más radicales de improvisación, pero lo increíble era que lo hicieron siguiendo pasos cuidadosos, casi metódicos. ¡Quién iba a decir que una revolución se pudiera hacer a pasos tan pequeños! A diferencia de la mayoría de los demás profesionales del free jazz, Dolphy (al igual que Coltrane) había asentado primero su destreza con formatos más estructurados. Aunque alcanzó la mayoría de edad musical en medio del acalorado ambiente de jazz de la California de la posguerra, Dolphy sólo se había implicado del modo más superficial en la escena de Central Avenue durante esa época. En cambio, sus primeros gustos musicales tendían hacia Debussy, Ravel y Webern. Aspiraba a estudiar música en la Universidad del Sur de California y convertirse con el tiempo en oboísta de una orquesta sinfónica. Su profesor de música Lloyd Reese estimuló el interés del joven en el jazz —para desesperación de los padres de Eric— al indicarle que no necesitaba un título universitario para dedicarse profesionalmente a la música. Dolphy, que era un talento precoz, fue sin embargo tardío en su florecimiento en el mundo del jazz. Su primer gran concierto, con la *big band* de Roy Porter, no tuvo lugar hasta que tenía veinte años, pero incluso entonces pasaría una década antes de que Dolphy comenzara a llamar la atención en el mundo del jazz gracias a su trabajo con Chico Hamilton. La mayoría de los años intermedios los pasó en medio de estudios privados, complementados por algunos conciertos de poca repercusión en el área de Los Ángeles. Hacia finales de los años cincuenta, Dolphy se había desarrollado hasta convertirse en un saxofonista virtuoso, en muchos sentidos el más dotado de su generación para ocupar el trono de Parker, no por una servil imitación del maestro —a lo que Dolphy se oponía enfáticamente—, sino por su insistencia en llevar las implicaciones musicales de la obra de Bird hasta su siguiente estadio lógico. Al igual que Parker, Dolphy tocaba su música con gran urgencia, a veces de forma explosiva, atreviéndose a detenerse en el inestable terreno que separa el sollozo humano de la escala musical. Sin embargo, la diferencia entre los dos era igualmente notable. Los solos de Dolphy eran más angulares y zigzagueantes de intervalo a intervalo, oscilando muy marcadamente en momentos insospechados, dando saltos espectaculares del registro bajo al alto y tocando vendavales de notas a todo volumen. Y, con el tiempo, Dolphy llevaría su música a un modernismo aún más pronunciado que el de Parker, rompiendo en última instancia con los límites convencionales de tonalidad y estructura.

Después de trasladarse a Nueva York en 1959, Dolphy se encontró pronto en medio de un vórtice de cambios radicales que barría el panorama del jazz. Sólo viviría cinco años más, pero para Dolphy ésta sería una mitad de década monumental en cuanto a logros musicales. Su trabajo como compañero de grupo de Coltrane lo vio componiendo arreglos para un conjunto ampliado, además de aparecer a menudo como solista. Estar al nivel de Coltrane noche tras noche en primera línea hubiera sido una tarea que pocos saxofonistas hubieran cogido con gusto, sin embargo Dolphy se desenvolvió bien en situaciones así de cargadas. Su trabajo como acompañante con Charles Mingus fue igualmente productivo, como quedó documentado en unos pocos proyectos, como por ejemplo el álbum de Candid *Charles Mingus Presents Charles Mingus* y una memorable grabación de un concierto en Antibes. La presencia de Dolphy también contribuyó en varios proyectos de alto nivel con otros líderes, como por ejemplo *Free Jazz* con Ornette Coleman, *Point of Departure* con Andrew Hill, *Blues and the Abstract Truth* con Oliver Nelson y *Ezz-Thetic* con George Russell —cuatro grabaciones fundamentales de principios de los años sesenta, cada una de las cuales requería una faceta diferente de la personalidad musical de Dolphy—. También honró con su presencia a otros conjuntos grandes liderados por John Lewis, Gil Evans y Gunther Schuller, y asimismo interpretó la difícil obra de Edgar Varèse para flauta *Density 21.5* en el festival californiano de Ojai en 1962. En muchos sentidos, Eric Dolphy era el perfecto músico acompañante, al disponer de una excepcional técnica, una sobresaliente capacidad para la lectura, dominio de varios instrumentos y una flexibilidad para trabajar con igual comodidad en una gran variedad de géneros, desde las formas más estructuradas hasta las más libres, ya fuera dentro de sucesiones de acordes o bien liberado del dominio de éstas. Y todos estos talentos se combinaban con una disposición dulce y de maneras suaves que se unía a su habilidad para adaptarse a bandas nuevas y situaciones diferentes. Dolphy sería muy conocido y admirado hoy día si solo fuera por estos trabajos como acompañante. Pero además, su trabajo como líder ha dejado también una importante huella en el mundo del jazz. Su trabajo en estudio produjo varios trabajos clásicos, como por ejemplo *Far Cry* para Prestige y *Out to Lunch* para Blue Note, además de una irresistible serie de actuaciones en directo grabadas junto al joven trompetista Booker Little en el Five Spot el 16 de julio de 1961.

Las actuaciones posteriores tuvieron éxito a pesar de contar con varios obstáculos: éste era el primer compromiso duradero en un club para la banda, el piano estaba muy desafinado, el público era ruidoso y aparentemente indiferente y el repertorio era una mezcolanza de baladas y temas originales dispares de los miembros del grupo. Aun así, el conjunto se eleva por encima de estas restricciones, llevando cada tema hasta el límite y manteniendo una energía altísima en piezas como «The Prophet», «Aggression» y «Fire Waltz». El punto de comparación obvio aquí es con Ornette Coleman y Don Cherry. Sin embargo, mientras que Coleman y

Cherry usaban la tonalidad libre, con Dolphy y Little sucede al contrario: las piezas son tonales y altamente estructuradas, pero los instrumentistas emplean cuartos de tono, aullidos y disonancias como una forma de ampliar, una forma de construir sobre la tradición del jazz en vez de reinventarla a partir de cero. En comentarios que son igualmente representativos de Dolphy, Little explicaba sus principios estéticos: «Tengo ideas más convencionales [que Ornette]. […] Pero yo no puedo pensar en términos de notas equivocadas —de hecho no oigo ninguna nota que esté equivocada —. Es una cuestión de saber cómo integrar las notas y, si es necesario, cómo resolverlas»[151]. Estos preceptos son mucho más evidentes en las grabaciones del Five Spot. Ésta era una música al límite. Tal vez estos músicos pudieran haber ido un paso más lejos, adoptando por completo el «principio de libertad» (como ha pasado a conocerse) y colaborando en música aún más iconoclasta. Dolphy, por su parte, parecía estar medio preparado para dar este salto, como se puede comprobar en su grabación *Out to Lunch*, de poco antes de su muerte. Pero incluso en esta etapa tardía, Dolphy puso de manifiesto, especialmente a través de sus elaboradas composiciones, una falta de interés por dejar atrás la estructura y la tradición (como por ejemplo en su trabajo como acompañante de Ornette Coleman en *Free Jazz*). Ciertamente es tentador especular sobre cómo Dolphy y Little podrían haber evolucionado si su colaboración hubiera durado otros cinco o diez años. Sin embargo, el hecho es que ambos músicos estarían muertos antes de llegar a la mitad de la década. Little cayó víctima de la uremia en 1961, mientras que Dolphy sucumbió en 1964 a un fallo cardíaco al que contribuyó su condición de diabético. Quedaría como tarea para otros, más revolucionarios en sus ambiciones y menos aferrados todavía a la tradición del bebop, encargarse de llevar la música de libertad a su máxima expresión: para un Ornette Coleman, un Albert Ayler y un Cecil Taylor.

A finales de los años cincuenta, sin embargo, el principal desafío a la preeminencia de Coltrane como el más destacado saxofonista de sus días llegó no por parte de Coleman o Ayler —poco conocidos en ese momento—, ni siquiera por parte de Dolphy. La alternativa más convincente a su enfoque de «capas de sonido» surgió del corazón de la tradición del jazz, en la persona del saxofonista tenor Sonny Rollins. Más que ninguno de estos célebres compañeros de profesión, Rollins desempeñó un papel clave en definir el sonido prototípico para el saxo tenor en esta época de transición. Mientras otros saxofonistas estaban explorando los límites de la disonancia, las formas libres y las formas extendidas, las fusiones con la música clásica propias del estilo *third stream*, los instrumentos exóticos, los nonetos, octetos y otras bandas numerosas, Rollins permanecía centrado sobre todo en forjarse un estilo clásico como solista. Se podían oír las conexiones que lo ligaban con el legado de Coleman Hawkins o Don Byas. «Me gusta pensar que hay un vínculo directo entre el primer jazz y el jazz de cualquier época», dijo Rollins al entrevistador Bob Blumenthal en 1982. «Me gusta pensar que el jazz se puede tocar de una manera en que puedas oír lo antiguo al igual que lo nuevo. Al menos así es como yo intento

tocar»[152].

En la base de su arte había una celebración de la improvisación, la cual sirvió como razón de ser para sus mejores grabaciones y actuaciones. A veces su gusto por el flujo espontáneo de ideas musicales lo llevaría a producir ensoñaciones extravagantes de saxofón sin acompañamiento. Aquí su creatividad podía volar con libertad, mezclando todo a la vez —retales de arias operísticas, temas de películas, canciones pop anticuadas, frases de bop—, una «corriente de conciencia» joyceana emitida por el pabellón de su saxofón. Estas incursiones impredecibles llegaron a alcanzar una categoría casi mítica. De hecho, muchos de los admiradores de Rollins se negaban a reconocer que alguno de sus álbumes, incluso los mejores, igualara lo que habían oído en persona, especialmente cuando el saxofonista tenor estaba libre de los grilletes de una sección rítmica. Sin embargo las invenciones *a cappella* extendidas eran sólo una parte de la amplia visión musical de Rollins. Pocos músicos de jazz de sus días podían alardear de un repertorio musical más extenso, que incluía por igual los puntos más altos y más bajos de la tradición de las canciones populares. Y no sólo las canciones *standard* norteamericanas: rendía homenaje a Kurt Weill y a Noel Coward al igual que a Gershwin y a Porter. Estas inclinaciones de reverencia hacia el «mundo antiguo» coexistían con las rarezas, canciones antiguas enmohecidas y canciones novedosas que Rollins tomaba y se apañaba para transformar en jazz, como «I'm an Old Cowhand» o «The Tennessee Waltz» o «Toot, Toot, Tootsie». El ámbito de su música siguió creciendo con el paso de los años: a principios de los años ochenta, se extendía hasta incluir cualquier cosa desde Dolly Parton hasta Stevie Wonder, pellizcando la sensibilidad de los puristas del jazz e incluso desconcertando a sus acompañantes. Sin embargo, las desbordantes composiciones del propio Rollins tuvieron un papel igualmente decisivo en su éxito. Éstas eran a menudo piezas «para soplar», que destacaban no por su sofisticación o sus implicaciones experimentales, sino simplemente por ser buenos trampolines para los solos. Hasta la fecha de hoy, muchas de las piezas de Rollins («St. Thomas», «Pent Up House», «Doxy», «Sonnymoon for Two», «Airegin», «Oleo») siguen siendo piezas habituales en las *jam sessions*, precisamente por este motivo. Especialmente refrescantes son las piezas que derivan hacia el calipso, estudios sobre el zapateado o el chasquido de dedos como «St. Thomas» o «Don't Stop the Carnival», que con el tiempo se convirtieron en marcas de fábrica de Rollins. Pero incluso cuando Rollins probó suerte, de un modo poco característico, con formas más extensas, como en su *Freedom Suite*, la interpretación mantenía aún el sentimiento y el fluir de una improvisación espontánea. En una época en la que el jazz se estaba volviendo cada vez más cohibido y aferrado a diversas ideologías, Rollins mostró que todavía era posible crear grandes obras simplemente abandonándose al flujo de la música, sumergiéndose en la magia del momento.

Esto no quiere decir que no hubiera un aspecto cerebral en su trabajo. En un ensayo a menudo citado, Gunter Schuller analizó el estilo de improvisación de

Rollins, llamando la atención sobre la habilidad del saxofonista para construir solos mediante la manipulación de motivos musicales simples. Rollins sobresalía en su empleo de éstos como material temático —reexponiéndolos, variándolos, profundizando en ellos—, un equivalente en jazz a la sección de desarrollo de la forma de sonata. La observación de Schuller podía hacer que el flujo espontáneo de creatividad de Rollins pareciese un proceso pseudomatemático. (Y Schuller pasó por alto el hecho de que se podía decir algo semejante de muchos artistas de jazz anteriores. ¿Hay un ejemplo mejor de desarrollo temático que el solo de King Oliver en «Dippermouth Blues?») Sin embargo, había mucho de verdad en el fondo de esas afirmaciones. En una época en la que los solos de jazz sonaban cada vez más como un flujo discontinuo de escalas y frases, Rollins construía sus improvisaciones a la manera antigua, frase por frase. Esto las dotaba de solidez, de fortaleza, del mismo modo que ocurre con una casa construida cuidadosamente ladrillo a ladrillo —en comparación con estos edificios, los trabajos de otros talentos menores caían al primer soplido, como la casa del cerdito del cuento—. Aún así, la reacción de Rollins a Schuller fue equívoca. «No sabía que yo estuviera haciendo eso», se dice que comentó. Esto puede muy bien interpretarse como un rechazo, pero con la misma probabilidad, era una señal de cómo de instintivo se había vuelto el proceso de improvisación temática para el tenor.

Tal vez ningún músico haya tenido jamás una educación tan intensa en el corazón del mundo del jazz como Sonny Rollins. Nacido en Nueva York el 9 de septiembre de 1930, Rollins estuvo siempre rodeado de músicos de primera fila. Estando todavía en su adolescencia, y tras sólo dos años tocando el saxofón, pasó algún tiempo ensayando ociosamente con Thelonious Monk. Durante sus años en la educación secundaria, Rollins lideró una banda junto a otros jóvenes de ideas similares: Jackie McLean, Art Taylor y Kenny Drew —y no se trataba de una típica banda estudiantil —. A la edad de dieciocho años, participó en la sesión clásica de los Bud Powell’s Modernists para Blue Note, una fecha que quedaría fijada como el nacimiento del hard bop. Otras actuaciones y grabaciones de sus primeros años lo colocaron junto a Charlie Parker, Miles Davis, el Modern Jazz Quartet, J. J. Johnson y muchos otras estrellas del jazz moderno. A mediados de los años cincuenta, fue miembro del Clifford Brown-Max Roach Quintet, una de las formaciones más importantes de la década. Justo antes de la separación de ese grupo, a continuación de la muerte del trompetista Brown, Rollins participó en otra sesión clásica: la sesión de Tenor Madness, en la que compitió con John Coltrane en un emparejamiento histórico. Para cuando Rollins comenzó a publicar sus numerosas grabaciones clásicas como líder a finales de los años cincuenta, pocos de sus contemporáneos podían presumir de un currículum jazzístico como el suyo.

Al haberse formado en estas experiencias, sería de esperar que Rollins hubiera descartado cualquier duda que pudiera tener sobre su propio talento. Sin embargo, aparentemente tuvieron el efecto contrario, y dejaron a Rollins una corriente

subterránea de autocrítica e insatisfacción por debajo de su tranquilidad exterior. Por el motivo que fuera, la carrera de Rollins quedaría empañada por vueltas atrás, retiradas voluntarias y desapariciones de la escena para practicar y autoevaluarse. Según parece, el ensayo de Schuller creó en Rollins una ansiedad por mantenerse a la altura de sus implicaciones teóricas. De un modo similar, la llegada de Ornette Coleman y del free jazz contribuyeron a provocar otro período de introspección. Durante el período sabático más largo de Rollins, que duró desde agosto de 1959 hasta noviembre de 1961, éste pudo ser visto a menudo paseando de un lado a otro del puente neoyorquino de Williamsburg mientras tocaba el saxofón ante los asombrados viandantes.

En el momento de su marcha, Rollins estaba en el punto más alto de su fama. Durante los cuatro años anteriores había acumulado una extraordinaria cantidad de trabajos. Una serie de grabaciones en formato de trío y de cuarteto estaban en el núcleo de esta obra. Ningún saxofonista tenor ha tocado nunca mejor acompañado simplemente por un contrabajo y un batería, como demuestran el álbum de Rollins de este período *Way Out West*, de marzo de 1957, que incluía junto a él a Ray Brown y a Shelly Manne; las influyentes grabaciones en vivo realizadas por el trío en el Village Vanguard en noviembre de 1957, y la *Freedom Suite* abordada con Oscar Pettiford y Max Roach en febrero del año siguiente. De entre estos cuatro proyectos, *Worktime* de diciembre de 1955 destaca como una importante declaración, tal vez el mejor trabajo de Rollins hasta la fecha en ese punto de su carrera. A éste le siguió el aún más alabado *Saxophone Colossus* de junio de 1956, y *The Sound of Sonny*, con el pianista Sonny Clark, de un año más tarde. Estos trabajos, al igual que sus apariciones como invitado con otros artistas, como la ya mencionada «confrontación» con Coltrane, dejaban claro que Rollins se encontraba entre los principales improvisadores de su generación.

No obstante, Rollins se sentía insatisfecho. Comenzó un período de reclusión que duraría más de dos años, practicando, refinando sus destrezas, leyendo y pensando. Su regreso fue esperado con impaciencia por los amantes del jazz —especialmente dada la acalorada atmósfera del mundo del jazz alrededor de 1960—. Nuevos sonidos flotaban en el aire. En ningún momento de la historia del jazz la fiebre por el progreso había sido sentida de un modo tan general por los músicos más destacados. En algunos momentos parecía como si el progresismo fuera el único criterio estético realmente importante para críticos y aficionados. Rollins sentía estas presiones; sin embargo, en última instancia reaccionó con ambivalencia. Puede que fuera un hombre cambiado cuando volvió —durante su período sabático se había hecho rosacruz, había estudiado filosofía, había practicado y ensayado—, pero su música seguía sonando sorprendentemente igual, para decepción de aquellos que tenían la sensación de que Rollins, al igual que Coltrane y Coleman, crearía un sonido totalmente nuevo. Su álbum de regreso, *The Bridge*, era un trabajo sólido, aunque en él Rollins volvía a tocar algunos *standard* s de jazz con un conjunto bastante

tradicional. El principal cambio era la incorporación del guitarrista Jim Hall, un acompañante sutil y un solista inspirado, pero que difícilmente se podía considerar «la gran novedad» que esperaba el jazz.

Con posterioridad a 1960, la carrera de Rollins tendió a incluir incursiones experimentales en las últimas tendencias, a las cuales seguía indefectiblemente un regreso a terrenos más familiares. Durante un tiempo, Rollins contrató a algunos músicos vinculados a Ornette Coleman, pero nunca terminó de dar el salto a la música «libre». En algunas grabaciones posteriores coqueteó con la fusión entre el jazz y el rock, pero sin asimilarla tampoco del todo. Cuando el interés por el jazz acústico se incrementó en los años setenta, Rollins accedió a unirse a McCoy Tyner, Ron Carter y Al Foster en una gira y un disco a los que se dio gran publicidad. Pero esta fase también se reveló pasajera. En general, los mejores momentos de Rollins de su última época llegaron en marcos como éstos, aptos para el gusto mayoritario, en los que se midió con algunos colegas (un dúo con Tyner, un duelo de saxofonistas con Branford Marsalis, una grabación con Tommy Flanagan y Jack DeJohnette), o tocó sin acompañamiento, como en su disco de 1985 en solitario, y menos cuando tocó con su banda habitual, simplemente aceptable.

Las diversas retiradas y regresos de Rollins podrían tomarse como un símbolo de la época en su conjunto. El jazz estaba en un período de transición, de fragmentación en diferentes escuelas, de nueva evaluación. La tradición moderna de esta música, de la cual Rollins era la personificación, no podía simplemente darse por sentada. Sus suposiciones —sobre armonía, melodía, ritmo, estructura, instrumentación, y quizás aún más sobre el papel social del jazz— estaban siendo cuestionadas constantemente y se consideraban deficientes por parte de los más revolucionarios músicos de la generación joven. Las dudas sobre sí mismo de Rollins eran en muchos sentidos las ansiedades que sentía toda su generación en su lucha por abrirse camino en medio de este aparente pandemónium. Algunos buscaban aún más, buscaban un movimiento transfigurador, la inminente «gran novedad», que volviese a unir todos estos fragmentos para dar lugar a una nueva cohesión. Otros, menos optimistas, sentían que no habría más figuras sobresalientes, titanes del calibre de Armstrong, Ellington, Goodman o Parker, que pudieran definir toda una época, dar impulso a una generación entera. El jazz parecía por el contrario condenado a la pluralidad —si es que se puede hablar de condena y no de bendición—, a una situación en la que las «grandes novedades» habrían de llegar e irse a un ritmo vertiginoso.

HARD BOP, POST-BOP Y SOUL JAZZ

En el otoño de 1953, Max Roach se trasladó a California para suceder a Shelly Manne como batería de los Lighthouse All-Stars. Este trabajo como acompañante duró solamente unos meses antes de que el empresario Gene Norman planteara a Roach la posibilidad de liderar su propia banda en el California Club. Roach había formado alguna que otra vez sus propios grupos en el pasado, pero, según él mismo admitía, nunca se había dedicado de un modo resuelto a liderar una banda. La propuesta de Norman, sin embargo, impulsó a Roach a formar un quinteto regular, una formación que no sólo señalaría un giro en la carrera del batería, sino que posiblemente había de convertirse en la formación de jazz más influyente de principios de los años cincuenta.

Roach invitó al joven trompetista Clifford Brown a ejercer de colíder de la banda. Brown había hecho sus primeras grabaciones como miembro de una banda de rhythm and blues sólo dos años antes, pero los entendidos en jazz ya anunciaban que se trataba de un talento destacado. Brown, nacido en Wilmington (Delaware) el 30 de octubre de 1930, había tocado el bugle de joven, y comenzó a recibir clases de trompeta a la edad de doce años. Sus estudios, bajo la supervisión del influyente educador de jazz de Wilmington, Robert Lowery, pusieron el énfasis en el entrenamiento de su oído y la técnica básica de trompeta. Durante un tiempo, Brown estudió matemáticas en el Delaware State College, pero antes de cumplir los veinte años ya había optado por emprender una carrera en el jazz. Un accidente de coche sufrido en 1950 (terrible presagio de su muerte) mantuvo a Brown al margen durante casi un año, pero en este período practicó el piano y amplió sus conocimientos de armonía.

Así descrita, la educación musical de Brown podría parecer superficial, pero el resultado final era digno de conservatorios como Juilliard o Eastman. Cuando irrumpió en el panorama del jazz a mediados de los años cincuenta, Brown se había convertido en todo un virtuoso. Tal vez careciese del ámbito de Gillespie, o del inspirado temperamento de Miles, pero el control del sonido que caracterizaba a Brown, su sonido «grueso» (literal y metafóricamente, pues tenía su origen en la principal inspiración de Brown, Fats Navarro), así como su ejecución perfecta, no tenían par en el mundo del jazz. Un cuarto de siglo antes de que Wynton Marsalis se repartiera entre los campos del jazz y la música clásica, Brown mostró un talento precoz similar. Si sus inclinaciones lo hubieran llevado por ese camino, Brown podía haber prosperado como intérprete clásico de trompeta. Lo que hizo en todo caso fue unir con éxito el brillo de las salas de concierto con la energía desenfrenada y el ímpetu creativo del jazz moderno.

El trabajo de Brown con Roach se basó en esta misma combinación. Las aristas más afiladas del bebop quedaban redondeadas con esta finura. La composición y los arreglos quedaban enfatizados. Incluso cuando tocaban temas clásicos, la banda

añadía a menudo un giro interesante a su interpretación, como en los compases cambiantes de «I Get a Kick Out of You», «Love Is a Many-Splendored Thing» y «What Am I Here For». En otros casos, los característicos unísonos del bop se veían sustituidos por líneas contrapuntísticas de trompeta y saxofón. Cada vez se decantaban más por los medios tiempos, pero incluso cuando tocaban las piezas muy rápidamente, las interpretaciones sonaban controladas y serenas. Incluso los solos de batería más apasionados de Roach reflejaban un interés por la estructura compositiva y los sutiles efectos dinámicos. Era siempre evidente hasta cierto punto una tensión lírica, pero que nunca tapaba la influencia habitual del blues. La música unía estas corrientes dispares en un estilo coherente, un estilo que mostraba una lealtad subyacente a la tradición del bebop, pero que se veía temperada por estas otras corrientes.

Con el tiempo, este estilo acabaría siendo conocido como hard bop. Es posible que el Brown-Roach Quintet no fuera el inventor de este sonido: se pueden oír elementos de él, por ejemplo, en la sesión del conjunto de Bud Powell en agosto de 1949 para Blue Note, en algunos de los conjuntos del jazz de la costa oeste de principios de los años cincuenta (como la Lighthouse All-Star Band de la que Roach acababa de salir), y en la obra de dos antiguos patrones de Brown, Tadd Dameron y Art Blakey. Tampoco Brown y Roach exploraron todas las implicaciones de este estilo de jazz. Sin embargo, ningún grupo dio mayor impulso al lenguaje del hard bop como este fundamental quinteto. Durante la siguiente década, este estilo ganaría aceptación como el sonido comúnmente aceptado como dominante en el jazz moderno.

Incluso antes de marcharse de California, el Brown-Roach Quintet dio a conocer la evolución de su enfoque sobre la manera de tocar en conjunto con una serie de grabaciones realizadas en Hollywood a principios de agosto de 1954. Dos composiciones de Brown destinadas a convertirse en clásicos del jazz, «Joy Spring» y «Daahoud» tuvieron interpretaciones insuperables, adornadas con excepcionales solos de trompeta, al igual que ocurrió con «Jordu» de Duke Jordan. «Delilah» y «Parisian Thoroughfare», de las mismas sesiones, presentaban el sonido de tempo medio cuidadosamente arreglado que sería ampliamente imitado por conjuntos de hard bop posteriores. El siguiente mes de febrero, la banda realizó grabaciones adicionales en Nueva York, produciendo una serie de cortes memorables, como «Sandu», una pieza teñida de gospel que anticipaba la faceta de soul jazz que tendría posteriormente el movimiento hard bop. «The Blues Walk», de este mismo período, subrayaba el lado más enérgico del conjunto, con una ardiente interpretación que alcanzaba su clímax con una serie deslumbrante de estribillos de persecución que medía a Brown con el saxofonista Harold Land. Poco después de esta grabación, Land fue sustituido por el joven Sonny Rollins, quien aparecía de un modo muy destacado en las grabaciones de la banda en 1956 en el Basin Street de Nueva York. Este período fue también testigo de la creciente madurez del pianista de la banda,

Richie Powell (hermano de Bud Powell), que contribuyó con dos composiciones al repertorio de la banda («Powell's Traces» y «Time»), construidas sobre melancólicos temas en modalidad menor (lo cual se convertiría en otro de los recursos habituales en el hard bop).

El Brown-Rich Quintet duraría poco más de dos años. En junio de 1956, Brown murió en un accidente automovilístico sufrido de madrugada en la autopista de Pennsylvania, junto con el pianista Powell y la esposa de éste. El temprano fallecimiento de Brown resultaba trágicamente irónico. Era uno de los pocos de entre los principales músicos de jazz moderno que había evitado las indignidades de la adicción, y que representaba para los músicos jóvenes un valioso ejemplo no sólo en su faceta musical sino también en su conducta fuera del escenario.

Después de un tiempo, Roach se reorganizó, formando un quinteto con el trompetista Kenny Dorham; después de la marcha de Dorham, el batería incorporó a Booker Little, otro trompetista condenado a morir antes de cumplir los treinta años. Aunque estos grupos fueron proyectos sólidos, los intereses musicales de Roach le llevaban cada vez más lejos del estilo hard bop. La mayor parte de su mejor obra tardía buscó inspiración en otras fuentes: incorporó elementos del free jazz, exploró diferentes aspectos de la música de percusión o incluyó partes vocales (a cargo de Abbey Lincoln, su esposa por entonces). Roach fue un temprano y ardiente partidario del movimiento en favor de los derechos civiles, una lucha que también influyó en su música. «*Existen dos teorías*», dijo a un entrevistador a principios de los años setenta; «una es que hay que hacer el arte por el arte, lo cual es cierto. La otra teoría, que también tiene razón, sostiene que el artista es un secretario […]. Toma nota de lo que pasa en su época, por así decirlo […]. Mi música intenta decir cómo me siento realmente, y espero que refleje de alguna manera cómo se siente la gente negra en los Estados Unidos»[153]. En los años ochenta Roach continuó siguiendo la pista de las sensibilidades de su época, situándose entre los primeros artistas de jazz en colaborar con músicos de rap, y ello en un momento en que la mayoría de los coetáneos del batería que seguían vivos se habían retirado o se dedicaban a reproducir los estilos musicales del pasado.

La labor de llevar al siguiente nivel el estilo hard bop quedaría para otro batería de jazz moderno. Art Blakey, nacido y criado en Pittsburgh, empezó a trabajar a los catorce años en una planta de laminación del acero. La música le proporcionaba una evasión respecto al agotador trabajo diario. Por las noches, Blakey tocaba el piano en los locales musicales de la ciudad —había recibido algunas clases y demostraba tener una gran habilidad para la música—. Cuando un joven llamado Erroll Garner se unió a la banda, Blakey pasó a tocar la batería. (Cabe preguntarnos aquí por la posible existencia de una influencia a medio plazo. Como percusionista, Blakey terminó por practicar repentinos cambios dinámicos y extrañas exclamaciones musicales sorprendentemente similares al característico estilo pianístico de Garner). En 1939 Blakey se unió a Fletcher Henderson y más tarde trabajó con Mary Lou Williams

antes de probar por primera vez el jazz moderno como batería de la *big band* de Billy Eckstine, orientada hacia el bop. Aquí Blakey cruzó su camino con el de Gillespie, Parker y otros muchos músicos de mentalidad abierta. Blakey desarrolló una fuerte afinidad por la nueva música, forjándose un sonido de batería enérgico y preciso, marcado por un feroz ataque en los platillos, y salpicado por encendidos e impredecibles crescendos, redobles llenos de frescura y *bombs* que hacían temblar el edificio musical. Blakey haría posteriormente de acompañante para un importante número de sesiones de grabación de jazz moderno, incluyendo varios de los mejores trabajos de Monk en su primera época. A finales de los años cuarenta, Blakey también lideró una banda grande y un conjunto pequeño bajo el nombre de Jazz Messengers. A mediados de los cincuenta resucitó el nombre con un quinteto liderado nominalmente por el pianista Kenny Dorham y el saxofonista tenor Hank Mobley. Los Jazz Messengers, con diversos formatos, seguirían siendo una de las fuerzas de mayor peso en el mundo del jazz durante los siguientes treinta años. En el proceso, sirvió también de última escuela para las estrellas de jazz prometedoras, muchas de las cuales se convertirían en importantes líderes de bandas por derecho propio.

Los primeros trabajos de Blakey con Silver siguieron fieles al modelo del bebop. Sin embargo, a principios de 1955, los Messengers se embarcaron en una nueva dirección con la grabación de «The Preacher», un sentido blues impregnado de elementos de la música gospel. Esta grabación fue inmensamente popular y ampliamente imitada por las bandas de hard bop posteriores. La época estaba madura para este regreso a las raíces. Los sonidos de rhythm and blues y gospel de las iglesias estaban comenzando a ejercer una poderosa influencia en la música popular americana. Cantantes tan ostensiblemente diferentes como Mahalia Jackson y Ray Charles estaban haciendo uso de estas mismas tradiciones para crear respectivamente una obra religiosa y otra profana; durante los años inmediatamente siguientes, el rock and roll incorporaría muchos de estos mismos ingredientes a un estilo brusco y ruidoso cuyo efecto aún tiene sus repercusiones. El lenguaje del jazz también se benefició del retorno a estos principios fundamentales de la música afroamericana —al menos durante un tiempo—. Con el tiempo, estos sonidos llenos de sentimiento se convertirían en clichés manidos en el mundo del jazz, pero durante un período de los años cincuenta, su actitud más simple y directa —con ritmos binarios llenos de fuerza e inspiración, guturales síncopas en compases cuaternarios e insistentes líneas melódicas impregnadas de blues— ofrecía una saludable y fresca alternativa a las corrientes más cerebrales y agresivas del jazz moderno.

Silver y Blakey separaron sus caminos en 1956, y el batería conservó el nombre de Jazz Messengers para su banda, mientras que el pianista continuó trabajando con Mobley y Dorham. Tanto Blakey como Silver se basaron en el sonido hard bop en sus conjuntos, haciendo uso en ocasiones del estilo rural y sureño ejemplificado por «The Preacher», pero negándose a limitarse al mismo. Silver es definido a menudo como un exponente fundamental de este apasionado estilo, si bien sus composiciones

revelan en realidad una refrescante diversidad. Estos trabajos incluyen experimentos en compás de 6/8 («Senor Blues»), híbridos caribeños y latinos («Song for My Father»), incursiones por los tempos medios («Silver Serenade»), juegos libérrimos («Nutville»), valses de jazz («Pretty Eyes») y serenas baladas («Peace»). El factor que sirve de enlace entre estas interpretaciones no son las características *funky* (rítmicas y apasionadas) de Silver, sino más bien la nitidez de su visión musical. Su sonido es despejado, sus melodías son concisas y fáciles de recordar, los ritmos son propulsivos sin resultar autoritarios. La obsesión por el virtuosismo, tan característica del bebop, está aquí totalmente ausente, y tampoco se echa en falta.

Art Blakey también trató de ampliar el alcance del hard bop. Sin embargo, en el caso de Blakey, gran parte de la evolución de su música llegó forzada por cambios en el personal de los Jazz Messengers. Después de separarse de Silver, Blakey exploró una amplia gama de posibilidades. En 1957 y en solitario, Blakey lideró sesiones para ocho sellos discográficos distintos. Por esta época renovó su relación musical con Thelonious Monk, dirigió un conjunto de percusión, formó una *big band* de quince miembros, lideró conjuntos pequeños que incluían entre otros a Jackie McLean, Johnny Griffin y Donald Byrd e incluso dio nombre a todo un movimiento al grabar un álbum con los Jazz Messengers titulado *Hard Bop*. Durante un período, confió a menudo en compositores de fuera de la banda, contratando los servicios de Duke Jordan, Mal Waldron y Jimmy Heath. Sin embargo, con el paso del tiempo Blakey se dio cuenta de que sus mayores éxitos llegaban al cultivar los talentos que tenía a su alrededor, tanto en la faceta de compositores como en la de músicos. El álbum de 1958 para Blue Note de la banda, *Moanin'*, dejó boquiabiertos a los oyentes con la pieza del pianista Bobby Timmon que le daba título —y que evocaba la música de iglesia y los estribillos de llamada y respuesta de la tradición afroamericana más primigenia—, así como con «Blues March». Y «Along Came Betty» del saxofonista de los Messengers Benny Golson. *Moanin'* sigue siendo uno de los exponentes más definitivos del hard bop.

Este equipo de los Messengers también incluía a Lee Morgan, un improvisador apasionado y, en muchos aspectos, la quintaesencia del trompetista hard bop. No había ningún músico de metal más hábil a la hora de obtener la máxima energía emocional de las inspiradas piezas en tonalidad menor y estilo de blues que caracterizaban este nuevo sonido. Morgan, que era natural de Filadelfia, había pulido sus habilidades en las tabernas de la clase trabajadora y los clubes de su ciudad natal antes de incorporarse a la *big band* de Dizzy Gillespie cuando aún era un adolescente. Aunque inicialmente estuvo bajo el influjo de Clifford Brown, Morgan llegó a desarrollar un estilo más personal que mezclaba frases cortas y corrosivas con frases más largas y oscilantes y con figuras repetidas. Después de marcharse de la banda de Blakey en 1961, Morgan grabó abundantemente como líder para el sello Blue Note, y consiguió un gran éxito con un tema funk en *staccato* titulado «The Sidewinder», que llegó al número veinticinco en la lista de éxitos del *Billboard*. Morgan pasó gran parte

del resto de su carrera tratando de repetir esta fórmula de éxito, aunque también fue capaz de crear ambiciosas expresiones artísticas, como *Search for the New Land*, un trabajo exquisito grabado sólo unas pocas semanas antes que «The Sidewinder». Morgan, uno de los improvisadores con más brío de su generación, murió en 1972 cuando una amante celosa le disparó entre dos actuaciones en un afamado local de Nueva York.

Benny Golson se marchó de los Messengers en 1959 (en parte espoleado por el disgusto expresado por Blakey en relación con la excesiva elaboración de las partes de batería de sus arreglos), formando The Jazztet, conjunto que lideró junto a Art Farmer. Este conjunto, que durante un breve período desafió a los Messengers como la banda dominante en el hard bop, sólo duró hasta 1962. Su trabajo, materializado de un modo soberbio en el álbum *Meet the Jazztet* de 1960, se basaba en gran medida en las composiciones de Golson. Esta música representaba una faceta diferente del sonido hard bop, menos *funky*, más orientada hacia las canciones, y en muchos sentidos modelada sobre la obra de Tadd Dameron, antiguo patrón de Golson. En este sentido, Golson se encontraba entre un grupo de compositores (entre los cuales se encontraban Jimmy Heath, Gigi Gryce y Quincy Jones) cuyo estilo majestuoso y limpio, con raíces firmes en la era del swing y conexiones con el sonido de la costa oeste, tendía a quedar eclipsado por los trabajos más extrovertidos que dominaban el mundo del jazz en esta época de transición. Con el tiempo, muchos de estos músicos se decantaron por trabajar como compositores y arreglistas, a menudo fuera del contexto del jazz.

Tras la marcha de Golson, Blakey contrató al saxo tenor Hank Mobley durante un tiempo, grabando con él durante este período una actuación llena de fuerza bajo el título de *At the Jazz Corner of the World*. La incorporación del saxofonista Wayne Shorter más adelante en ese mismo año inició una nueva expansión del alcance de la banda, que quedó solidificada con la llegada del trompetista Freddie Hubbard y el pianista Cedar Walton en 1961. La manera elíptica de improvisar y componer de Shorter llegaría a ejercer una influencia decisiva en los Messengers, marcando una ruptura con la orientación hacia el rhythm and blues del equipo formado por Morgan, Timmons y Golson. Shorter, natural de Newark (Nueva Jersey), había estudiado bellas artes hacia el inicio de su adolescencia y no se inició en la música hasta la edad de dieciséis años. La obra de sus años de madurez mantendría la visión singular y la sensibilidad para los sombreados sutiles de un pintor: en efecto, muchas de las mejores piezas de Shorter se pueden describir como poemas musical que evocan panoramas mentales. «Yo estaba pensando en paisajes neblinosos, con flores salvajes y formas extrañas y borrosas», fue la explicación de Shorter de su magistral grabación *Speak No Evil*, pero esta descripción podría ser igualmente apropiada para caracterizar muchas de las otras obras del saxofonista. Después de la escuela secundaria, Shorter trabajó durante un año en la fábrica de máquinas de coser Singer, ahorrando el dinero que necesitaba para acudir a la Universidad de Nueva York y

estudiar allí música. Mientras estuvo en el ejército, Shorter siguió visitando Manhattan durante sus permisos de fin de semana, y se ganó la amistad de John Coltrane, quien se convertiría en un modelo para el joven músico. Con el tiempo, Shorter desarrollaría una versión sumamente personal del enfoque de Coltrane, usando más espacio y añadiendo una manera de frasear lánguida y poco convencional que era totalmente invención suya.

La llegada de Freddie Hubbard a la banda representó una ruptura menos radical con el pasado. Hubbard compartía muchas similitudes con su predecesor Morgan. Al igual que Morgan, su forma de tocar la trompeta era ardiente, impulsada por ritmos insistentes, pero a la vez suavizada por un sonido denso y cálido. Hubbard hacía mayor uso del potencial lírico del instrumento, desarrollándose hasta convertirse en un músico de baladas estelar, y ofrecía una alternativa ligeramente más refinada a la forma de tocar a veces brusca de Morgan. Hubbard, que era un improvisador excepcional con una sólida técnica, era una elección ideal para Blakey. Al igual que muchos otros músicos de jazz nacidos en Indianápolis (como Wes Montgomery, Buddy Montgomery, Carl Perkins y Leroy Vinnegar), Hubbard mostró una asombrosa habilidad natural para la música. ¿Cómo aprendió a tocar la trompeta? «Simplemente la cogí y empecé a tocar», explicó una vez a un entrevistador[154]. En 1958, Hubbard llegó a Nueva York, donde actuó con Sonny Rollins, Quincy Jones, Philly Joe Jones y J. J. Johnson antes de unirse a los Messengers. Hubbard encajó fácilmente en el enfoque hard bop de la banda, pero sus aspiraciones musicales también lo llevaron más lejos, hacia otros estilos. Incluso antes de incorporarse al conjunto de Blakey, había participado con Ornette Coleman en la sesión de *Free Jazz*, uno de los proyectos de grabación más atrevidos de ese período. Sus trabajos como líder para Blue Note a partir de los años sesenta, entre los que se encuentran álbumes como *Hub-Tones* y *Ready for Freddie*, son ejemplos perfectos del estilo hard bop. Su siguiente trabajo para el sello CTI tendió a ser un producto más pulido, e incorporaba algunos elementos del lenguaje de la fusión entre el jazz y el rock; sin embargo, los mejores de estos proyectos, muy particularmente *Red Clay*, de 1970, y *First Light*, de 1972, eran vehículos efectivos para el trompetista. En la siguiente década el trompetista vaciló entre las corrientes dominantes del jazz y ciertas creaciones funk y pop de calidad variable (algunas de ellas repudiadas con posterioridad por el propio Hubbard). Volvió a un estilo más ortodoxo en los años ochenta, y aunque aún se hizo respetar como un gran solista, tendió a quedar eclipsado por estrellas en ascenso como Woody Shaw, Wynton Marsalis y Terence Blanchard.

Con Hubbard y Shorter al frente de la banda, Blakey electrizó al público y produjo una serie de grabaciones sobresalientes, entre las que se encuentran *Caravan*, *Kyoto*, *Three Blind Mice* y *Ugetsu*. Shorter, quien ya era un sólido solista, se desarrolló como compositor durante sus años con Blakey. «This is for Albert», «Lester Left Town» y otras contribuciones de Shorter dan muestra de una sofistificación mucho mayor que las piezas influenciadas por el rhythm and blues que

habían dominado el repertorio de Blakey a finales de los cincuenta. Las improvisaciones extrovertidas de Hubbard servían de atractivo contraste para las líneas taciturnas de Shorter, mientras que la incorporación del trombonista Curtis Fuller creó una primera línea de tres instrumentos de viento, lo cual añadía profundidad al sonido de los Messengers. Hasta la marcha del saxofonista para incorporarse al Miles Davis Quintet en septiembre de 1964, esta edición de los Messengers destacó como el conjunto más cautivador dentro de las corrientes dominantes del jazz. Más de quince años pasarían antes de que una banda de Blakey, entonces con Wynton y Branford Marsalis en primera línea, causara semejante revuelo en la escena del jazz.

El conjunto de Horace Silver de mediados de los años sesenta podría haber desafiado la supremacía de Blakey en el lenguaje del hard bop si hubiera tenido mayor longevidad. Su primera línea con el saxofonista Joe Henderson y el trompetista Woody Shaw incluía a dos de los jóvenes talentos más prometedores de esos días. Henderson se unió al grupo en 1964 y participó en el señalado trabajo de Silver *Song for My Father*. Este lanzamiento marcó un punto clave en el desarrollo de Silver como compositor, curiosamente inspirado por un retorno a las raíces portuguesas y de Cabo Verde de su familia paterna, una tradición que Silver había descartado hacía tiempo. «A lo largo de los años, mi padre me había dicho siempre: "¿por qué no coges algo de esta música folklórica portuguesa y la conviertes en jazz?". Nunca lo vi claro. Siempre me había parecido empalagosa»[155]. Sin embargo, un viaje a Río de Janeiro, donde los sonidos de la incipiente bossa nova flotaban en el ambiente, inspiró a Silver a intentar la citada fusión del jazz con la música de Cabo Verde. El álbum resultante se convirtió en uno de las publicaciones de más éxito de ventas en la historia del sello Blue Note. El siguiente proyecto de Silver, *The Cape Verdean Blues*, se basaba en los mismos cimientos, e incluía al trompetista Shaw, ahora como miembro del grupo, así como a J. J. Johnson como artista invitado. Shaw había actuado y grabado con Eric Dolphy, cuya influencia se reflejaba en el empleo de intervalos amplios por parte del trompetista y su insistencia en forzar las estructuras armónicas hasta el límite. Shaw hacía esto mediante el empleo de disonancias y patrones melódicos que estiraban la progresión de acordes subyacente hasta sus confines, bailando sobre la línea divisoria entre la improvisación tonal y la atonal. El título del lanzamiento de Blue Note *In 'n Out* podría servir como descripción acertada del enfoque de Henderson, en el cual sus líneas de saxo, ásperas como el papel de lija, consiguen eliminar las estructuras de hard bop que rodean la música.

La carrera posterior de Shaw se definió por una gratificación aplazada, en medio de varios reveses. El trompetista no recibió un reconocimiento amplio en los círculos del jazz hasta finales de los setenta, en los que realizó una serie de grabaciones célebres para el sello CBS. Aquí sus líneas melódicas vigorosas mezclaban a menudo fragmentos melódicos recortados y frases modales de «parada y marcha»,

condimentadas con una fuerte dosis de cuartas, por encima de las estructuras de acordes convencionales. Éste era cada vez más el sonido de moda en la época —si los intervalos fueran modas, la cuarta justa sería el equivalente jazzístico de la moda *sport* de finales de los setenta—, sin embargo ningún trompetista empleaba esta técnica con más brío y pura energía que Shaw. Y ningún trompetista de jazz de esos días parecía tener un futuro más brillante. Sin embargo, a principios de los ochenta, la prominencia de Shaw quedó bruscamente eclipsada por la llegada de Wynton Marsalis, quien no sólo fue pronto etiquetado como el «joven cachorro» de la trompeta, sino que también sucedió a Shaw como principal objetivo en las tareas de promoción de la CBS. Otros acontecimientos contribuyeron también a hacer descarrilar la carrera de Shaw: una relación sentimental rota, una depresión y el consumo de estupefacientes. Una carrera que había dado la impresión de que despegaría y se elevaría atravesando la estratosfera ahora se tambaleaba y terminó por estrellarse pocos años después cuando Shaw perdió un brazo en una misteriosa caída delante de un tren del metro de Nueva York en otoño de 1988, un accidente que le llevó a la muerte meses más tarde.

La carrera de Henderson, en cambio, mostró un ascenso gradual, lento peregrinaje caracterizado por una acumulación constante de méritos y muy pocos recesos. Grabó abundantemente para Blue Note a mediados de los años sesenta, tanto como líder, dando trabajos como *Inner Urge*, *Our Thing* e *In ‘n Out*, que como acompañante. A finales de los sesenta y principios de los setenta, Henderson participó en una serie de conciertos con bandas destacadas como las de Miles Davis, la de Herbie Hancock y Blood, Sweat and Tears. Alrededor de esa misma época, Henderson empezó a diversificar sus actividades para trabajar como líder de banda, un proceso documentado en varias grabaciones sólidas para el sello Milestone. Éstos eran logros dignos de alabanza, pero vistos en retrospectiva eran sólo un preámbulo a la beatificación generalizada de Henderson —a medida que se aproximaba a la cincuentena— como el saxofonista tenor más importante de su época. Esta segunda fase de la carrera de Henderson se puso en marcha con los magistrales álbumes de *State of the Tenor* para Blue Note, grabados en directo con un trío en el Village Vanguard en 1985. Este trabajo suscitó necesariamente comparaciones con el clásico proyecto de Rollins de 1957 en formato de trío (el mismo sello, el mismo local, los mismos instrumentos y la misma publicación en varios álbumes), de las cuales salió bien parado el proyecto de Henderson. En los años noventa Henderson disfrutó del mayor éxito de crítica y ventas de su carrera gracias a tres álbumes que homenajeaban respectivamente a Billy Strayhorn, Miles Davis y Antonio Carlos Jobim. Con su potente voz de saxo tenor, Henderson adaptó hábilmente las influencias más importantes de sus años de formación. El elemento Coltrane se refleja de un modo más claro en las grabaciones para Blue Note en las que Henderson está acompañado por McCoy Tyner y Elvin Jones; la influencia de Rollins pasa a un primer plano en las obras de la mitad de su carrera, especialmente en los diversos

proyectos en trío; y en ocasiones, una calidez nostálgica inspirada en Getz es evidente en los proyectos de Henderson en los noventa, particularmente cuando el saxofonista tenor interpreta el tema «Blood Count» de Strayhorn o las composiciones de bossa nova de Jobim.

Aunque apareció en algunas de las grabaciones más vendidas de la historia del sello Blue Note (*Song for My Father, The Sidewinder*), Henderson no se quedó nunca hipnotizado, como les ocurrió a muchos de sus contemporáneos, por el potencial comercial de la música orientada hacia el soul y el funk. En este sentido, Henderson fue en cierto modo una excepción entre los artistas de Blue Note. Es cierto que Alfred Lion, fundador y director del sello Blue Note, había puesto objeciones en un primer momento al lanzamiento del «The Preacher» de Silver, la pieza que fundó este sonido híbrido. Sin embargo el hecho de que las ventas se disparasen convirtió a Lion en un verdadero creyente, y con el tiempo estaba promocionando fervientemente numerosas grabaciones parecidas. Otras compañías siguieron el ejemplo, impulsando a toda una cosecha de músicos de mayor y menor talento, llevándolos a una relativa fama (dentro de lo que esto es posible en el mundo del jazz), apoyados por el tiempo que ocupaban en antena, las veces que sonaban en las máquinas de discos y las rápidas ventas. Muchos críticos rechazaron rotundamente este estilo soul jazz, pero los oyentes respondieron con entusiasmo, estimulando las carreras de artistas tan dispares como Jimmy Smith, Ramsey Lewis, Cannonball Adderley, Jimmy McGriff, Brother Jack McDuff, Eddie Harris, Ray Bryant, Richard «Groove» Holmes, Wes Montgomery, Les McCann, Lou Donaldson, Stanley Turrentine, etcétera.

Este estilo tomó su inspiración de varios antecedentes históricos. El pujante movimiento del rhythm and blues de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta influenció profundamente a los músicos de soul jazz, al igual que (si buscamos aún más atrás las raíces del sonido) las tradiciones de saxo tenor empapadas de blues de Kansas City y Texas. Los trucos y gracias para divertir al público propias de las batallas entre saxofonistas, un ingrediente básico del jazz de los años cincuenta —que se hizo célebre gracias a Gordon y Gray, Ammons y Stitt, Cohn y Sims, e incluso Coltrane y Rollins— también anticiparon este lenguaje posterior. (El relanzamiento con éxito de las «batallas de tenores» de antaño durante el apogeo del soul jazz, en las competentes manos de Eddie «Lockjaw» Davis y Johnny Griffin, no era casual. Demostraba lo cerca que estaba el estilo nuevo del enfoque clásico). Algunos elementos aislados de otros estilos afroamericanos eran también afluentes que fluían hacia el río de esta música híbrida: las frases de *big band*, los blues urbanos, las fórmulas de llamada y respuesta y la música gospel entre otros.

El soul jazz halló su voz más inequívocamente propia en los sonidos electrónicos del órgano Hammond B-3. Los toscos sonidos distorsionados del B-3 —en teoría, trataban de emular los instrumentos «reales», pero en la práctica eran *sui generis* —captaban la esencia de la sensibilidad del jazz, entusiasmando al público con su vigor

imperturbable, del mismo modo en que lo había hecho la corneta *dirty* («sucia») de King Oliver entre su generación. Por supuesto, el órgano había aparecido con anterioridad en el jazz, la mayoría de las veces en manos de teclistas que habitualmente tocaban el piano, como era el caso de Fats Waller y Count Basie. Y siempre había figurado de un modo prominente en la música sagrada afroamericana. Sin embargo, la «secularización» del órgano en el mundo del jazz no cogió velocidad hasta los años cincuenta. La grabación de Eddie «Lockjaw» Davis en 1951 con Bill Doggett fue un trabajo pionero en la popularización de la combinación del saxo tenor y el órgano. Alrededor de esta misma época, Wild Bill Davis fundó un trío que también sería posteriormente influyente. Sin embargo, no sería hasta la llegada a la escena del jazz de Jimmy Smith a mediados de los cincuenta cuando el órgano Hammond alcanzase un amplio reconocimiento como instrumento de jazz legítimo. Con el tiempo, toda una legión de teclistas se inspiró en el ejemplo de Smith y, hacia el final de la década, el órgano Hammond estaba firmemente establecido como uno de los pilares del soul jazz.

Smith había estudiado piano de niño y más tarde aprendió a tocar el contrabajo. Sin embargo, alrededor de 1953, la obra de Wild Bill Davis le inspiró a dedicar sus energías al órgano. En 1955, Smith, acompañado solamente por una guitarra y un batería, debutó en Atlantic City y pronto causó sensación con sus actuaciones apasionadas: estirando «Sweet Georgia Brown» hasta llegar a cuarenta estribillos, impulsando la banda con sus líneas de bajo impetuosas tocadas con los pedales del órgano y explotando toda la gama de gemidos, zumbidos, gruñidos, gritos, graznidos y alaridos que era capaz de producir el Hammond. En unos meses, Smith estaba actuando en Nueva York, donde llamó la atención de Alfred Lion. Durante varios años después de ese momento, Smith se encargaría de realizar docenas de sesiones para Blue Note, consolidándose como uno de los artistas del sello con mayores cifras de ventas. Sus éxitos en las máquinas de discos y en la radio contribuyeron a dar solidez a su carrera; sin embargo, Smith a menudo hacía caso omiso de las exigencias de estos medios de difusión, grabando con frecuencia piezas largas que no cabían en la cara de un disco de 45 r.p.m. Algunas interpretaciones clásicas de Smith, como «The Champ» o «Back at the Chicken Sack» podían durar ocho minutos o más, mientras que su pieza «The Sermon» marca en el reloj veintiún minutos y once segundos de un blues que desgarra las entrañas. Sin embargo, los discos se vendían a pesar de (o tal vez gracias a) su extensión. La intensidad implacable y el poderoso impulso que transmitía esta música eran hipnóticos, una anticipación en soul jazz de las interpretaciones maratonianas de John Coltrane, que el público encontraría igualmente irresistibles unos pocos años más tarde.

Hacia finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, otros muchos organistas de jazz estaban trillando el mismo terreno, promocionando un sonido que pronto se vería en peligro de convertirse en un cliché anticuado. No mucho tiempo después, las ventas de los discos de saxofón tenor con órgano o tríos con órgano

caerían en picado, y finalmente el Hammond B-3 desaparecería del mercado, sustituido por los sonidos más versátiles (aunque quizá más fríos) de la música «sintetizada». Sin embargo, durante esta época de gloria del Hammond B-3 el público podía disfrutar del trabajo de Jimmy McGriff, Brother Jack McDuff, Shirley Scott, Groove Holmes, Johnny Hammond Smith, Charles Earland y muchos otros maestros del instrumento.

De no haber sido por el excelente trabajo de Larry Young, se podía pensar que las posibilidades del órgano Hammond habían quedado agotadas hacia mediados de los años sesenta. Aunque Young estaba bien adiestrado en el lenguaje del soul jazz, terminó por rechazar la orientación estrecha hacia el funk y el blues que seguían la mayoría de los teclistas de Hammond. Durante los siguientes años, Young grabaría una serie de trabajos importantes para Blue Note que incorporaban fraseos modales y armonías densas y que tomaban inspiración de John Coltrane, McCoy Tyner, el rock duro e incluso el free jazz. Más tarde grabaría con Miles Davis en el influyente álbum *Bitches Brew*, así como con otros compañeros del grupo de Davis como John McLaughlin y Tony Williams. Su trabajo de los años setenta, grabado bajo el nombre de la banda Lifetime, constituyó uno de los exponentes más prometedores del movimiento de la fusión o jazz-rock, aunque nunca alcanzó el éxito comercial del que disfrutaron muchas bandas de fusión de menor calidad. Este exponente sumamente progresista del órgano Hammond, posiblemente el mayor innovador del instrumento, tenía sólo treinta y ocho años cuando murió en 1978, víctima de una dolencia de estómago mal tratada.

La guitarra eléctrica también desempeñó un papel clave en el lenguaje del soul jazz, frecuentemente funcionando en tándem con el órgano Hammond. Con el tiempo, éste también sería un sonido anticuado, aunque grandes músicos como Kenny Burrell y Grant Green eran capaces de realizar importantes grabaciones que trascendían las limitaciones de su forma. El trabajo de Burrell *Midnight Blue*, de 1963, es un álbum clásico de hard bop, mientras que su proyecto *Guitar Forms* con Gil Evans, del año siguiente, es un gran hito en casi todos los sentidos. Sin embargo, de entre esta generación de guitarristas, Wes Montgomery destacó como el más habilidoso para combinar el atractivo comercial con un arte maduro. Montgomery, un solista incisivo con un don sin igual para la improvisación melódica, era el candidato ideal para tener un éxito como artista *crossover* y convertirse así en una estrella del jazz de aceptación popular. Sus grabaciones abarcan una amplia variedad —desde jazz más ortodoxo hasta el soul jazz y la música ambiental—, pero su singular talento confería incluso a sus trabajos más ostensiblemente comerciales un sello de gran artista. Nacido en Indianápolis en 1923, Wes era miembro de una familia de músicos que también incluía al contrabajista Monk Montgomery y al pianista y vibrafonista Buddy Montgomery. A pesar de tener un comienzo tardío —no comenzó a tocar la guitarra hasta que tenía casi doce años— y una falta de educación musical formal, Wes progresó rápidamente hasta convertirse en un músico formidable. En cuestión de

meses, estaba trabajando en conciertos con sus hermanos y otros músicos locales. Montgomery, que era un viajero reticente, se lanzó a la carretera con Lionel Hampton a mediados de los años cuarenta, pero volvió a Indianápolis en los cincuenta para cuidar de una familia con seis (más tarde siete) hijos, trabajar de día en una fábrica de transistores y actuar por las noches.

La carrera de Montgomery podía muy bien haber acabado en el anonimato en este entorno. Sin embargo, una recomendación entusiasta por parte de Cannonball Adderley llevó al sello Riverside a contratar a Montgomery en 1959. Bajo la dirección del productor Orrin Keepnews, Montgomery grabó abundantemente durante los siguientes años rodeado por conjuntos de jazz con acompañantes de la más alta calidad, creando una serie de interpretaciones clásicas, como por ejemplo «Four on Six», «West Coast Blues» y «Bésame mucho». Montgomery, que era un hombre modesto con dudas recurrentes sobre su técnica autodidacta, convirtió en último término en virtud sus métodos poco convencionales de tocar la guitarra. Ya fuera por necesidad o por elección, redujo el vocabulario de guitarra de los años del bebop, sustituyendo las frases intrincadas y llenas de notas del período inmediatamente posterior a Christian por solos tersos y despejados. Usando el pulgar en vez de una púa, Montgomery producía un tono vibrante similar al del canto con el instrumento, lo cual reforzaba con el empleo frecuente de líneas melódicas de octavas dobladas. La obra tardía de Montgomery, producida por Creed Taylor, se caracterizó cada vez más por los deslucidos acompañamientos de almibaradas orquestas de cuerda. Para cuando llegó la época de sus últimos proyectos con el sello A&M, Montgomery había quedado relegado a tocar versiones de canciones de los Beatles y otros temas de pop y rock. Sin embargo, ni siquiera estas grabaciones carecían de momentos brillantes, y al menos sirvieron para ampliar el público de Montgomery —en efecto, el álbum de Montgomery *A Day in the Life* se convirtió en el disco de jazz más vendido de 1967—. El guitarrista no vivió lo suficiente como para disfrutar totalmente de los beneficios de su éxito. Al año siguiente sucumbió a un ataque al corazón a la edad de cuarenta y cinco años.

Como podemos sospechar por el paso de Montgomery en la última parte de su carrera a un estilo más orientado hacia el pop y el rock, el soul jazz comenzaba a mostrar signos de declive a finales de los años sesenta. Durante muchos años, los músicos de soul jazz habían conseguido mantener un sólido colectivo de admiradores entre la clase trabajadora negra. Sin embargo, otros estilos musicales estaban ahora en ascenso, usurpando este público. El sonido Motown, la fusión entre el jazz y el rock, y otros estilos vinculados a éstos presentaban una faceta más atractiva y moderna de la música afroamericana. Los años setenta vieron cómo se completaba esta tendencia, y el mercado urbano para el soul jazz quedó casi totalmente desplazado por el funk, el disco, el reggae, el soul y el rock. Los devotos del jazz se quejaban de que este cambio reflejaba cómo se estaba «aguando» la calidad de la música popular negra. En cierta medida, puede que esto fuera verdad. Pero lo que

estos críticos pasaban por alto era que los artistas con más talento de estos nuevos estilos —Stevie Wonder, Jimi Hendrix, Bob Marley, James Brown, Marvin Gaye, Sly Stone, Minnie Ripperton, Bill Withers o Earth, Wind and Fire— ofrecían a los oyentes un conjunto de músicas mayoritariamente más frescas y más creativas que la regurgitación del blues desgarrado o los temas de órgano y saxo tenor.

A un nivel más amplio, el movimiento hard bop en su totalidad estaba de un modo similar en peligro de perder su impulso. Llegados a 1960, el hard bop, en la opinión del historiador James Lincoln Collier, «había llegado a un callejón sin salida». Amiri Baraka, con una visión de la música desde una perspectiva muy diferente de la de Collier, llegó esencialmente a la misma conclusión en su libro *Blues People*: el hard bop, «combado por su propio peso, prácticamente se había destruido a sí mismo» a finales de los años cincuenta. Se había convertido «en una afectada celebración del cliché y en un debilitamiento efectivo de las ideas más admirables que habían surgido del bebop»[156]. La distancia ideológica entre estos dos críticos se puede comprobar por el hecho de que Collier escribe a continuación de su denuncia del *hard bop* una alabanza a la superioridad del resurgimiento del Dixieland, mientras que la crítica de Jones está incluida en el contexto de un canto de elogio al free jazz. El hecho de que pudieran estar de acuerdo sobre el estado degradado del hard bop, con posterioridad a 1960, es muy revelador. Puede que hubiera discusiones sobre la línea de sucesión, pero muchos coincidían en que el antiguo rey estaba muerto.

Sin embargo, en muchos sentidos, ambos van demasiado lejos. Como hemos visto, Blakey y Silver —los dos protagonistas principales en el nacimiento del hard bop— lideraron algunas de sus mejores bandas durante los años sesenta. Blue Note, el sello con más responsabilidad en la promoción del sonido, se negaba a quedar limitado por las nociones preconcebidas de sus clientes sobre el llamado «sonido Blue Note»: los sesenta vieron el lanzamiento por parte de la banda de proyectos iconoclastas como *Unit Structures* de Cecil Taylor, *Out to Lunch* de Eric Dolphy y *Love Call* de Ornette Coleman. La mayoría de los oyentes hubiera tenido dificultades para relacionar estos sonidos con el enfoque tradicional de Blakey y Silver, sin embargo otros lanzamientos menos radicales de Blue Note demostraban que podía haber un punto de encuentro entre el hard bop y la vanguardia. Importantes proyectos como *Point of Departure*, de Andrew Hill, *Dialogue*, de Bobby Hutcherson, y *Let Freedom Ring*, de Jackie McLean, constituían cualquier cosa menos repeticiones manidas de fórmulas antiguas del hard bop. Muchos otros proyectos de Blue Note a cargo de Herbie Hancock, Joe Henderson, Lee Morgan, Wayne Shorter, Sam Rivers y otros también dejaban claro que este lenguaje no estaba ni mucho menos agotado.

Dos de los principales líderes de la época, Charles Mingus y Miles Davis, también se inspiraron en el estilo hard bop, si bien transformándolo de paso. La música de Mingus en este período es especialmente interesante cuando se observa desde la perspectiva del hard bop; tomó en grandes cantidades los mismos

ingredientes que les habían dado éxito a Blakey y Silver: el aprecio por la música afroamericana «de raíz», como el gospel y el blues; un gusto por las formas de tocar intensamente rítmicas, tendentes al funk; una rigurosa formación en el lenguaje del bebop; un renovado énfasis en el formalismo y en las posibilidades de la composición en jazz; por último, una determinación de explotar hasta las últimas consecuencias la variedad expresiva del tradicional combo de jazz compuesto simplemente por el viento y la sección rítmica. A pesar de estas similitudes, pocos críticos de ese período veían a Mingus como parte de la escuela hard bop. Aun así, sus exploraciones nunca quedaban lejos de ésta. Si hubiera grabado para Blue Note, y hubiera contado con el servicio de otros músicos afiliados al sello, estas conexiones hubieran sido más evidentes. Tal como fueron las cosas, a Mingus se le ve típicamente como un músico que desafía las categorías, un progresista que realmente nunca se adhirió a la vanguardia, y un tradicionalista que constantemente se dedicaba a retocar los legados del pasado.

Esta convergencia de influencias fue producto del desarrollo de Mingus como músico. La biografía de sus principios es la historia de una serie dispar de filiaciones a una amplia variedad de estilos. Conocido como un firme defensor del jazz moderno, Mingus en realidad había llegado tarde a la fiesta. Bajo el influjo de Ellington, el joven Mingus había denunciado el bebop, yendo tan lejos como para afirmar que su amigo Buddy Collette podía tocar igual de bien que Bird. Sin embargo, cuando cambió de idea, lo hizo —como era típico en Mingus— con toda intensidad. Según Miles Davis, «Charles Mingus adoraba a Bird casi como no he visto a nadie adorar»[157]. Más tarde Mingus atravesó una fase en la que el cool jazz era la influencia predominante, e incluso se alineó durante un tiempo con la escuela de Tristano. Su relación con los músicos *free* fue aún más compleja, con una actitud que iba desde el desdén hasta las alabanzas más extravagantes. Estos distintos estratos estaban sustentados por el estudio por parte de Mingus en su primera etapa de la música clásica, los ejercicios con el violonchelo y la escucha embelesada de Bach, Beethoven, Debussy, Ravel y Strauss, entre otros. Se trataba de un extraño castillo de naipes musical en el que la *Muerte y transfiguración* de Strauss se oponía en precario equilibrio a «East St. Louis Toodle-Oo».

El milagro de la música de Mingus era que podía desarrollar un estilo personal coherente y emotivo a partir de esta mezcolanza de influencias. Una generación más tarde, semejante eclecticismo —el «estilo sin estilo»— se convertiría cada vez más en la norma en el mundo del jazz. Los músicos de jazz aspiraban a ser historiadores, usando el escenario como cátedra y sus instrumentos para citar una serie de ejemplos de libro. Lamentablemente, sólo una fina línea separa esta historiografía del simple histrionismo: cuando comprobamos con nuestros propios oídos cuánto cuesta a muchos músicos de épocas posteriores unir los distintos hilos históricos, logrando a menudo tan sólo una repetición mecánica del pasado, vemos aún más claramente el extraordinario dominio que tenía Mingus de la tradición. También hay que tener en

cuenta que Mingus tuvo la ventaja de aprender todos esos estilos de primera mano: pertenecía al grupo selecto que podía presumir de haber acompañado a Armstrong, Ellington y Parker, los tres gigantes de la historia del jazz, por no mencionar sus trabajos junto a Tatum y Powell, Norvo y Hampton, Dolphy y Getz y Eldridge y Gillespie. Ésta era una historia del jazz de otro tipo, estudiada de cerca, y no aprendida de un libro o una grabación. Tal vez debido a este entrenamiento, o tal vez meramente debido a su pura fuerza de personalidad, Mingus consiguió no sólo abarcar toda una inmensidad de música entre sus brazos, sino también someterla al arrollador abrazo del oso. A pesar de estas distintas conexiones con la historia del jazz, su música no sonaba manida o imitativa, y no mostraba ni la más ligera artificialidad. Tanto tocando un blues del sur, una balada aterciopelada, un abstracto poema musical, un ritmo binario de Nueva Orleans o una improvisación desbocada, su trabajo era identificable de inmediato, siempre con el sello único de Charles Mingus.

La madre de Mingus murió sólo unos meses después de nacer aquél en Nogales (Arizona) el 22 de Abril de 1922. El niño se crió sobre todo en el barrio de Watts de Los Ángeles, con una madrastra formal, devota y partidaria de la flagelación espiritual, y un padre violento, el sargento Charles Mingus Sr., quien simplemente repartía palizas terrenales. Alrededor de los seis años, Mingus comenzó a aprender a tocar un trombón Sears & Roebuck. Después estudió violonchelo, y durante un tiempo tocó con Los Angeles Junior Philharmonic. Lloyd Reese, quien adiestró a dos generaciones de los mejores talentos del jazz del sur de California, ayudó a convertir al joven violonchelista clásico en un contrabajista de jazz; su labor se complementó con la de otros maestros, como el bajista de jazz Red Callender y el contrabajista clásico Howard Rheinschagen. Con una práctica diligente y un objetivo claro, ser el mejor del mundo en su instrumento, Mingus progresó con rapidez hasta convertirse en un músico sólido, siguiendo el molde de Jimmy Blanton.

Desde el principio, la composición también fascinó a Mingus. Siendo todavía adolescente compuso «Half-Mast Inhibition» y «The Chill of Death», piezas que orgullosamente recuperaría y grabaría décadas más tarde. Aprendió el jazz tradicional de sus propias fuentes, actuando con Kid Ory en 1942 y Louis Armstrong en 1943. Su iniciación tardía en el mundo del bop vino, curiosamente, cuando se incorporó a una banda de Los Ángeles de aspirantes a *boppers*, entre los cuales estaba el discípulo más fanático de Parker, Dean Benedetti (quien más tarde dejó las actuaciones para seguir a Parker de concierto en concierto con su equipo de grabación portátil a cuestas para legar a la posteridad los solos del contralto). Con el tiempo, Mingus se encontraría improvisando con Parker y sumergiéndose en el mundo del jazz moderno. Sin embargo sus primeras grabaciones demuestran que otros estilos de jazz seguían siendo su fuente de inspiración. No resulta fácil descubrir una estirpe musical a partir de estos trabajos: la sombra de Ellington planea por muchas de sus grabaciones (y no quedaría nunca totalmente ausente de la música de Mingus); su

trabajo en trío de principios de los años cincuenta con Red Norvo y Tal Farlow era, por supuesto, bop del primer nivel; sus siguientes proyectos para el sello Debut también incluían sesiones de jazz moderno dignas de mención, pero de un gusto muy diferente, especialmente en la deslumbrante grabación en concierto en el Massey Hall con Parker, Gillespie, Roach y Powell; estos trabajos coexistían con numerosas participaciones en proyectos con músicos *cool*, desde Getz hasta Tristano. En efecto, parecía durante un tiempo que el estilo *cool* fuera a convertirse en una influencia decisiva. Por ejemplo, el álbum del contrabajista *Jazzical Moods*, de 1954, nos revela a un Mingus cerebral y contenido, totalmente opuesto al músico extrovertido de sangre caliente de unos años después.

Hasta finales de los cincuenta estas diversas filiaciones no empezaron a quedar fundidas en un estilo más característico y personal. Esta época constituyó un período prolífico y excepcionalmente creativo para Mingus, como quedó documentado en diversos proyectos sobresalientes, entre ellos *Pithecanthropus Erectus*, de 1956, *Tijuana Moods*, *East Coasting* y *The Clown*, de 1957, y *Blues and Roots* y *Mingus Ah Um*, de 1959. Parte de la mejor música de Mingus de este período no se publicó durante años después de ser grabada. La consecuencia de esto es que puede que su repercusión en el mundo del jazz en ese momento quedase diluido en comparación con cómo hubiera sido de no ser así. Sin embargo, vistos en conjunto, los trabajos de Mingus de finales de los cincuenta representan todo un hito. Su estilo maduro se había desarrollado hasta convertirse ahora en una maestría artística en toda medida, que resultaba evidente por la exuberancia de la música, por sus excesos y por su gusto por la combinación de elementos opuestos. Aquí, los ingredientes más vulgares se codean con los más nobles: una melodía majestuosa pierde su forma con atrevidas frases de contrapunto; un ritmo cadencioso en 6/8 aparece yuxtapuesto a un vertiginoso 4/4 en *double-time*; los blues de doce compases degeneran hasta llegar casi a la anarquía; los tempos y las atmósferas cambian, a veces de modo violento.

Como compositor de jazz, Mingus es a menudo alabado por sus tendencias formalistas, por las estructuras novedosas de sus obras. Sin embargo, de un modo igualmente significativo, estas composiciones están llenas a rebosar de contenido. Incluso el nombre Jazz Workshop (taller de jazz) que Mingus solía elegir para sus bandas evoca esta imagen. Los impulsos del momento eran primarios. Las estructuras formales cambian y se adaptan para satisfacer los dictados del aquí y ahora. El áspero contrapunto que encontramos en su música de madurez, una evocación surrealista del Dixieland, hace a menudo que su obra parezca una subversiva especie de anticomposición.

Los *fans* tenían al menos algo asegurado: la obra de Mingus nunca era aburrida. En sus actuaciones, el escenario irradiaba una excitación visceral, la cual perdura en su grabaciones. Piezas como «Better Git It in Your Soul», «Jelly Roll» y «Wednesday Night Prayer Meeting» pueden recordar a la tradición del jazz, pero lo hacen de una manera que resulta elocuente por su viveza, y que no podría ser nunca reproducida en

forma de notas en una página —de ahí que no sorprenda que Mingus gustase de enseñar sus piezas de oído—. La última de estas piezas tenía un título totalmente adecuado. La música de Mingus era el equivalente auditivo de la iglesia santificada, caracterizada por un toma y daca libremente estructurado aunque con un electrizante fervor religioso. Era una conversación musical en mil lenguas, acompañada de palmadas, gritos, exhortaciones, relatos improvisados y otros arrebatos espontáneos. Sin embargo, los elementos imprevisibles que caracterizaban las actuaciones de Mingus también tenían su lado oscuro: canciones interrumpidas, músicos despedidos y readmitidos en una misma noche, comentarios denigrantes y arrebatos inmoderados. En el caso de Mingus, y tanto dentro como fuera del escenario, hasta los momentos de suave introspección podían suponer a menudo la calma que precede a la tormenta.

Mingus estaba volviendo cada vez más a las primeras raíces del jazz durante este período. Al igual que había ocurrido con su ídolo Ellington, Mingus descubrió que el blues de doce compases era un punto de partida muy fértil. Mientras la mayoría de los músicos de jazz acostumbraban a tratar el blues como una serie genérica de cambios de acorde para sus improvisaciones, Mingus transformó los *choruses* de doce compases en verdaderas composiciones. Sólo unos pocos artistas de jazz (Ellington, Morton, Monk) estuvieron a su altura en este sentido. El tema de Mingus «Haitian Fight Song» fue una primera indicación de este enfoque, con «Pussy Cat Dues» y «Goodbye Pork Pie Hat» de *Mingus Ah Um* como ejemplos especialmente destacados, el último de los cuales sigue una forma de doce compases que evoca un blues en modo menor aunque se aleja de las progresiones estándar. Con todo, las grabaciones de 1959 de Mingus para CBS presentan algunos de los trabajos más perfectos y logrados de su carrera. Sin embargo, una vez más, el sello impidió brillar a Mingus, al aferrarse a gran parte de este material, y publicarlo poco a poco durante un período de muchos años.

Los principios de los sesenta encontraron a Mingus fuera de la camarilla elitista del free jazz, mirándola con una mezcla de curiosidad, envidia y desdén. Las raíces de Mingus en la tradición del jazz y sus impulsos como compositor le impedían aceptar totalmente la atonalidad y las estructuras abiertas, aunque su afición por los nuevos sonidos motivó el encuentro por su parte de un terreno común con el movimiento de vanguardia. Su grupo con Eric Dolphy de este período fue uno de los más atrevidos de su carrera, y está especialmente en forma en la grabación en directo realizada en 1960 en el Festival de Jazz de Antibes y en el álbum *Charles Mingus Presents Charles Mingus*. «What Love», una composición de Mingus de su primera época rescatada durante este período —en parte porque Dolphy había observado su similitud con el trabajo de Ornette Coleman— presenta al contrabajista envuelto en intrincados diálogos en forma libre con el clarinete bajo de Dolphy. Esta pieza se basa de un modo poco rígido en «What Is This Thing Called Love», pero la desconstrucción es tan completa que incluso puede que el compositor Cole Porter no

reconociera esta conexión.

La faceta tradicional de la música de Mingus volvió a la superficie el año siguiente cuando su banda incorporó, durante tres meses, al versátil músico de lengüeta Roland Kirk (conocido después como Rahsaan Roland Kirk). Kirk era un acompañante ideal para Mingus. Siendo como era un solista estelar, podía tocar con autenticidad y contundencia en cualquier estilo de jazz, desde el jazz tradicional hasta el free jazz, y con una enorme variedad de instrumentos —no sólo los saxos y clarinetes convencionales sino también rarezas de casa de empeños como el *manzello*, el *stritch*, el silbato de sirena y la flauta de nariz—. El arsenal de efectos de Kirk parecía inacabable, e iba desde la respiración circular hasta tocar tres instrumentos de viento a la vez. Con el tiempo, esta versatilidad llegó a convertirse en una maldición. Si se hubiera centrado en uno o dos instrumentos, hubiera sido reconocido como un maestro. En cambio, a menudo se le desechaba considerándolo poco más que un despliegue de pequeños juguetes jazzísticos. Mientras estuvo con Mingus, Kirk vigorizó el álbum de 1961 *Oh Yeah* con un puñado de solos penetrantes, entre los cuales se incluía una incursión por los «viejos tiempos» en «Eat That Chicken». Una docena de años más tarde, Kirk volvió a unirse a la banda de Mingus para un concierto en el Carnegie Hall, y se apoderó del concierto con sus maniobras astutas por dentro y por fuera de las sucesiones de acordes. La pequeña cantidad de grabaciones que presentan a estos dos maestros del jazz en tándem son motivo de muchas especulaciones inútiles sobre lo que podría haber ocurrido si hubieran colaborado con mayor frecuencia.

Las grabaciones de Mingus para el sello Impulse a principios de los años sesenta siguieron presentándolo en su mejor forma. Su álbum de 1963 *The Black Saint and the Sinner Lady* destaca como la pieza extensa más lograda y mejor estructurada. Parece ser que Mingus compuso varias de sus obras por partes, y algunos de los fragmentos (como el puente del tema de su primera época «Eulogy for Rudy Williams») aparecen en varias piezas. Con *The Black Saint and the Sinner Lady*, Mingus pudo retocar su composición después de haberla grabado, usando empalmes y *overdubbings* para dar lugar a una obra más uniforme. No todos los trabajos de Mingus de este período mantienen la misma solidez. Su concierto de 1962 en el Town Hall se recuerda sobre todo por ser uno de los grandes fiascos de la historia del jazz. Las partituras estaban aún sin terminar a la hora de levantar el telón, y había dos copistas que seguían trabajando cuando ya había comenzado la actuación. Años después Gunter Schuller llevaría a cabo la valerosa y difícil tarea de hacer realidad la visión original concebida por Mingus para su concierto en el Town Hall, con una recreación que se presentó en 1989 con el título *Epitaph*. A pesar de los grandes esfuerzos de Schuller, la música siguió consistiendo en una serie de fragmentos apenas unidos entre sí.

Esto no es una crítica a Mingus. La fragmentación ha sido la constante maldición —disfrazada de bendición— del siglo XX. Después de todo, ésta fue una época que

comenzó con los físicos enfrentados por la idea de que la continuidad fuese sólo una probabilidad estadística —una premisa que artistas de todo tipo adoptaron con rapidez—. «Estos fragmentos he reunido ante mis ruinas», proclama Eliot hacia el final de *La tierra baldía*. «No lo puedo hacer coherente», anuncia Ezra Pound hacia el final de sus monumentales *Cantos*. Estas aseveraciones, con su relativo fatalismo, podrían constituir también el lema del programa estético del jazz moderno. De hecho, Mingus fue lo más parecido que tuvo el jazz a un Ezra Pound. Y al igual que ocurrió con Pound, la vida de Mingus a menudo imitó la desintegración de su arte. Los problemas psicológicos le acosaron a lo largo de su carrera. En 1958 Mingus había intentado ingresar por propia voluntad en el hospital mental de Bellevue, «llamando a la puerta» ingenuamente. Aunque sólo buscaba consejo, en seguida se vio encerrado. Éste era el mismo hombre que había conseguido que su psicoanalista escribiera las notas para alguno de sus discos, y que tituló una canción «All the Things You Could Be By Now If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother»[158]. Los años sesenta fueron años turbulentos para el contrabajista. Antes del concierto del Town Hall, el temperamento de Mingus estalló durante una reunión con el trombonista Jimmy Knepper, que estaba trabajando de copista. Mingus le pegó un puñetazo a Knepper, quien terminó llevándolo ante los tribunales por esta agresión. El momento más memorable del documental *Mingus*, filmado en 1966, no es un momento de creación musical, sino aquel en el cual el protagonista es desalojado de su apartamento por impago del alquiler. Cuando poco después se publicó la grabación *Mingus at Monterey*, incluía una nota personal del contrabajista solicitando donaciones que compensaran «todas las desgracias que he sufrido». Pero tal era la inestabilidad de la vida de Mingus que, cuando el disco llegó a las tiendas, su autor ya no se encontraba localizable en el apartado de correos citado en los créditos. Hacia finales de los sesenta, Mingus apenas se dejaba ver en el mundo del jazz, casi no actuaba y no grababa en absoluto.

Resulta poco sorprendente que Mingus tuviera problemas para resumir su caótica vida en una autobiografía que le propusieron escribir. Cuando un editor lo contrató para que escribiera la historia de su vida, Mingus dio a entender que estaba preparando un manuscrito de mil quinientas páginas. Cuando *Beneath the Underdog* apareció finalmente en 1971, tenía solamente una fracción de esa extensión. Y aquellos que buscaban una exposición punto por punto de la carrera de Mingus como músico probablemente quedaron decepcionados por el texto. Las actividades musicales tienen un papel secundario en la narración. En cambio, la obra es una serie de retazos de jactancia, hazañas sexuales reales o fantasiosas, psicología popular, diálogos imaginativos y extrañas anécdotas. El Mingus hombre, al igual que su *alter ego* musical, parecía ser una acumulación de los fragmentos más dispares. De todas maneras, el libro resulta una lectura absorbente, rebosante de excesos incluso en su formato abreviado.

A resultas de esta creación literaria, la carrera musical de Mingus se vio

resucitada. Fue contratado por Columbia, y —de manera elocuente— grabó «The Chill of Death», una pieza que el mismo sello había aparcado años atrás. Su banda de los años setenta con el saxofonista George Adams y el pianista Don Pullen, a los que se incorporó el que había sido batería de Mingus durante mucho tiempo, Dannie Richmond, era un equipo poderoso que podía aguantar las comparaciones inevitables con los anteriores conjuntos de Jazz Workshop. Ésta era también una de las bandas con más vigor que Mingus había liderado jamás: el estilo cortante que tenía Pullen al piano combinaba grupos tonales, acordes percusivos y líneas mordientes de una sola nota; el saxofón tenor de Adams ofrecía un enfoque de «capas de sonido» análogo al de Coltrane. Ambos eran capaces de tocar por dentro o por fuera de las sucesiones de acordes. Esta banda queda bien representada en una serie de grabaciones para el sello Atlantic, que incluye los dos volúmenes de *Changes, Mingus Moves* y *Cumbia and Jazz Fusion*. Las habilidades compositivas de Mingus siguieron brillando en distintos trabajos, que iban desde el constantemente cambiante «Sue's Changes» hasta la balada swing declaradamente tradicional «Duke Ellington's Sound of Love». El álbum *Three or Four Shades of Blue* de 1977 presentaba a Mingus acompañado por una guitarra eléctrica y apuntando —muy tímidamente— en dirección a la fusión con el rock. Según parece Mingus estaba disgustado con el sello por impulsar su música hacia una dirección comercial, pero suavizó sus críticas después de que el álbum se convirtiera en el más vendido de su carrera.

Alrededor de esta época, Mingus solicitó tratamiento médico para un dolor recurrente que tenía en las piernas. Cuando estaba en público, a menudo se le podía ver usando un bastón. Hacia finales de 1977, los médicos le diagnosticaron esclerosis amiotrófica lateral, una afección caracterizada por una pérdida progresiva de la coordinación y el dominio sobre el propio cuerpo. Mingus continuó componiendo, cantando las melodías y grabándolas en un magnetófono cuando ya no tenía control sobre sus dedos. Inició proyectos, entre los cuales se encontraba uno con la diva del pop Joni Mitchell, pero no vivió lo suficiente como para verlo completado. En sus últimos días, Mingus fue agasajado como correspondía a una leyenda del jazz: su cincuenta y seis cumpleaños se celebró con una interpretación de su *Revelations* por parte de la New York Philharmonic; unas pocas semanas más tarde apareció en la Casa Blanca como parte de una reunión de primeras figuras del jazz durante la administración de Jimmy Carter. Sus últimos días los pasó en México, en busca de terapias médicas alternativas, y allí murió en Cuernavaca el 5 de enero de 1979. Su música siguió floreciendo póstumamente. El álbum de homenaje de Joni Mitchell, *Mingus*, salió a la venta poco tiempo después de su muerte, dando a conocer al contrabajista a legiones de nuevos admiradores. Una banda de homenaje que incluía a antiguos compañeros de grupo actuó bajo el nombre de Mingus Dinasty, mientras que en el conjunto liderado por George Adams y Don Pullen se podía observar una continuación menos evidente de la influencia de Mingus. Y más de una década después de su fallecimiento, la complicada obra de dos horas *Epitaph*, reconstruida

por Gunther Schuller, fue interpretada y grabada recibiendo mucha publicidad.

En esta época de transición para el jazz, sólo Miles Davis ofrecía competencia a Mingus en la labor de redefinir continuamente el vocabulario de los conjuntos de jazz moderno, manteniendo aún así una distancia —a menudo sólo una pequeña distancia — con respecto de las consecuencias más extremas del free jazz. Davis, al igual que Mingus, era capaz de tomar prestado de Ornette Coleman con criterio, pero con resultados que no eran meramente imitativos. En grabaciones tan clásicas como *ESP*, *Miles Smiles* y *Nefertiti*, Davis y Wayne Shorter conseguían crear con brillantez un equivalente a Coleman y Cherry más centrado tonalmente (del mismo modo que lo había hecho Eric Dolphy con Charles Mingus o junto a Booker Little en las influyentes primeras actuaciones en el Five Spot). Aquí se puede encontrar la misma evocadora cualidad vocal de los instrumentos de viento, los ritmos que flotan en libertad, la manera indirecta de frasear, a veces letárgica, a veces cortante. La sensación de libertad está tan presente por todas partes que las sólidas estructuras armónicas subyacentes a la música pasan casi desapercibidas. Muchos oyentes han escuchado, sin lugar a dudas, estas interpretaciones de Davis y han supuesto que no había sucesiones de acordes fijas o patrones que dictasen el fluir de la música.

De hecho, esta música estaba estructurada de un modo mucho más estricto de lo que parece en una primera escucha. Las composiciones de Davis y Shorter, ejercicios magistrales de sutilidad, eran un factor fundamental en este logro. Sin embargo, en última instancia la esencia de esta música se encontraba en su sentido atenuado del movimiento rítmico. En este sentido, la interacción entre el pianista Herbie Hancock, el bajista Ron Carter y el batería Tony Williams resultó fundamental en la definición del sonido de la banda. Con el tiempo, este equipo reclamaría respeto como la sección rítmica más importante de sus días y una de las mejores que ha dado jamás el mundo del jazz. Se basó en el trabajo del trío de Bill Evans, Scott LaFaro y Paul Motian de finales de los cincuenta, emulando la celebración por parte de éste del «ritmo interiorizado», pero con más agresividad, con un sonido más duro y un sentido del movimiento hacia adelante más manifiesto.

Detrás de todo esto estaba la intuición previsora de Davis al seleccionar a estos tres músicos rítmicos, todos ellos relativamente recién llegados a la escena de Nueva York en el momento en que se incorporaron a su banda. Hancock había pasado sus años de formación en Chicago, donde nació en 1940. Durante su adolescencia hizo de acompañante de estrellas del jazz visitantes y actuó con sus propios grupos. Después de graduarse en el Grinnell College en 1960, Hancock llegó a Nueva York como miembro de la banda del trompetista Donald Byrd. En mayo de 1962, sólo doce meses antes de unirse a la banda de Davis, Hancock realizó su primer álbum como líder, *Takin' Off* para el sello Blue Note. Aunque este álbum incluía la composición funk de Herbie Hancock «Watermelon Man», que estaba destinado a convertirse en un éxito del *crossover*, el proyecto sólo daba indicios muy escasos del talento y la contundencia que el pianista demostraría en la banda de Davis (y en tres espléndidas

grabaciones posteriores para Blue Note: *Maiden Voyage*, *Empyrean Isles* y *Speak Like a Child*).

Ron Carter estaba cerca de los treinta años cuando se incorporó al conjunto de Davis, pero su currículum en el mundo del jazz era bastante escaso, ya que la mayor parte del adiestramiento musical de Carter había sido en música clásica. Hasta los últimos años de su adolescencia, Carter había concentrado sus energías en el violonchelo. Al percibir que los prejuicios raciales le harían difícil dedicarse a una carrera sinfónica, Carter decidió centrarse en el contrabajo, pero incluso entonces siguió estudiando e interpretando el repertorio clásico. Tras completar sus estudios en la Eastman School en 1959, Carter trabajó con Chico Hamilton, Thelonious Monk y Cannonball Adderley, y grabó con Eric Dolphy, Jaki Virad, Randy Weston y Don Ellis, entre otros. Estos compromisos prepararon el camino para el trabajo de Carter durante cinco años con Davis, que comenzó en 1963. Carter, que era un técnico experto, un compañero de sección versátil y un sólido solista, llegaría a ser el bajista más «solicitado» de su generación, participando como acompañante en bastante más de mil discos desde los años sesenta hasta los ochenta.

Estos dos recién llegados a la escena de Nueva York eran, sin embargo, profesionales avezados en comparación con la elección de Davis para el puesto de batería. Tony Williams tenía sólo diecisiete años cuando se incorporó a la banda de Davis en 1963, sólo meses después de haberse trasladado a Nueva York a instancias de Jackie McLean. Williams era tan joven que Davis tuvo problemas con las autoridades cuando lo contrataba para tocar en locales nocturnos en los que no se permitía la entrada a menores de edad. Sin embargo, Williams compensó su falta de experiencia profesional con un exceso de energía, pasión y creatividad —en efecto, ningún otro percusionista en la historia del jazz había tocado nunca tan bien, tan joven—. En otro tipo de entorno, Williams podría haber dominado la situación, impulsando la banda con su energía desenfrenada. Sin embargo, este equipo de Davis requería habilidades diferentes. Junto con Hancock y Carter, Williams se embarcaba en un complejo diálogo polirrítmico, jugando al gato y el ratón con los compases. Ésta era, en su mayor parte, una música de comedimiento en la expresión, de insinuaciones, un sendero medio escondido en la maleza, no una autopista pavimentada de dos carriles. Es cierto que en los momentos apropiados Williams podía impulsar —e impulsaba— al conjunto de Davis con un ritmo sólido e inspirado, pero estos arranques eran especialmente efectivos porque llegaban en medio del contexto de un sonido más abierto y de varias capas, del que gustaba el quinteto.

Superficialmente, parecía como si la banda de Davis de mediados de los sesenta llevara dos vidas separadas. Las grabaciones en estudio mostraban a un equipo pionero interpretando composiciones originales casi abstractas, cuya filosofía musical iconoclasta rayaba en lo vanguardista. Sin embargo, en concierto, Davis seguía programando las mismas baladas y *standards* de la canción popular («Stella by

Starlight», «My Funny Valentine»), así como temas originales de jazz de los años cincuenta (a menudo basados en el blues, como «Walkin'» o «All Blues») que habían estado en su repertorio durante años —a pesar del deseo de sus compañeros de banda de tocar el material nuevo delante del público—. Sin embargo esta dualidad era sólo superficial: en las actuaciones, la banda de Davis tocaba las canciones antiguas con tal afán experimental que nadie podía acusar a los miembros de la banda de albergar el más leve matiz de nostalgia o conservadurismo. Las grabaciones en directo de Davis de mediados de los sesenta son documentos excitantes. Entre ellas se encuentran actuaciones memorables en Europa y Japón, y una serie especialmente fértil de grabaciones realizadas en el Plugged Nickel de Chicago en diciembre de 1965. Todo el sentimentalismo que podía quedar se extrajo de estas canciones, los tempos se estaban volviendo cada vez más rápidos y las interpretaciones de la banda más atrevidas y con menor gravedad. En total, el conjunto de este material representa una de las más vitales reformulaciones del repertorio clásico del jazz realizadas en cualquier época.

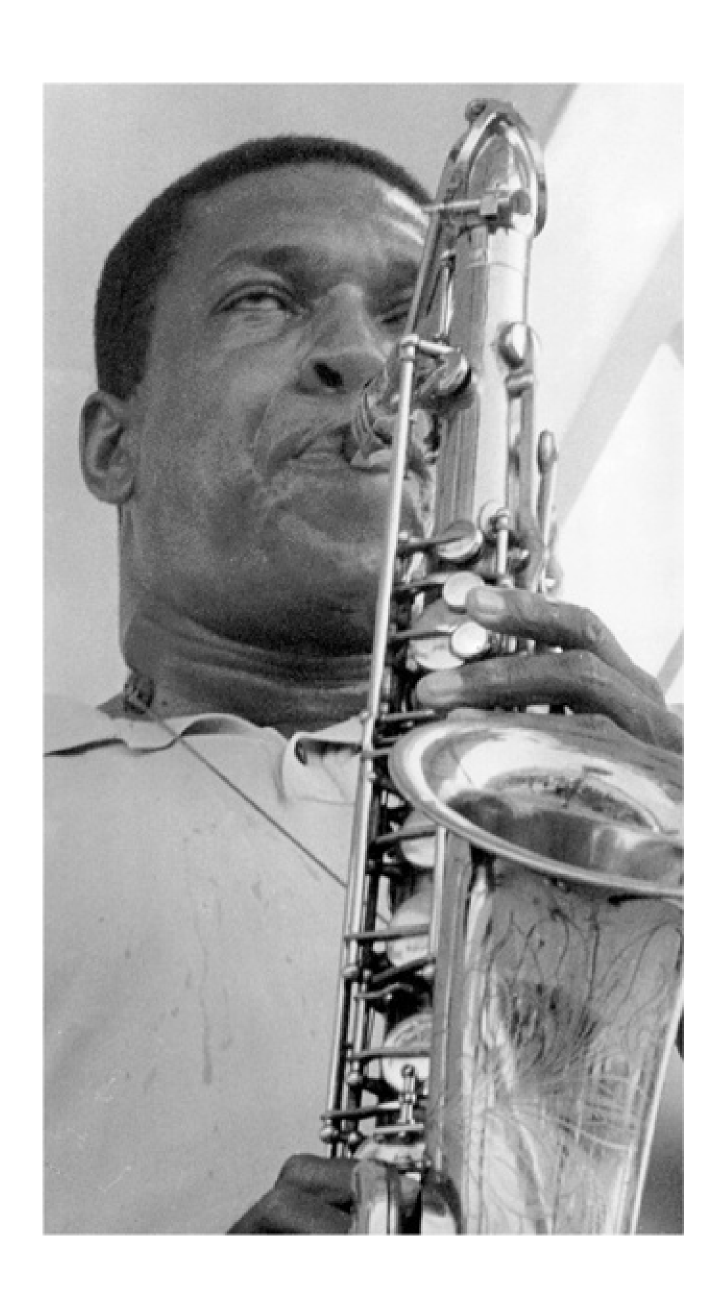
La influencia de esta formación de Davis perviviría mucho tiempo. Su sonido ronda entre los bastidores de la música realizada por Wynton Marsalis en los principios de su carrera, y en la de otros jóvenes tradicionalistas durante los años ochenta y noventa. Además la publicación completa de las grabaciones del Plugged Nickel unos treinta años después de ser grabadas, sirvió para reafirmar lo fresca y contemporánea que sonaba aún la música de Davis una generación después de los hechos. Sin embargo, el propio Davis, en el mismo momento en que había llegado al pináculo del jazz de las corrientes dominantes, estaba ansioso por explorar nuevos enfoques. Alrededor de esta época, el trompetista comenzó a escuchar la música de James Brown, Jimi Hendrix, Sly and the Family Stone, Muddy Waters y otros artistas con vínculos sólo tangenciales con el mundo del jazz. Su propia música estaba evolucionando ahora en respuesta a estas nuevas influencias. La gran ruptura con el pasado llegaría con su novedoso e influyente álbum de 1969 *Bitches Brew*, pero incluso antes de este cambio sísmico, las señales de esta transformación que se avecinaba se podían ver en su creciente empleo de los instrumentos eléctricos y los acompañamientos improvisados. Las sesiones de finales de 1967 y principios de 1968 muestran a Davis experimentando con la adición de una guitarra eléctrica (tocada por George Benson o Joe Beck). Durante este mismo período, Hancock comenzó a utilizar un piano eléctrico en algunos temas. Para la época en que se gestó *Filles de Kilimanjaro*, disco grabado en junio y septiembre de 1968, el sonido abierto de los anteriores trabajos del quinteto estaba cada vez más templado por bases rítmicas más insistentes. Con *In a Silent Way*, de febrero del año siguiente, el cambio quedaba cualquier cosa menos completado. El sonido de la banda tendía ahora hacia patrones sin complicaciones propios de la música dance y soul de esos días. Las armonías eran a menudo estáticas. Para consolidar este cambio, Davis estaba incorporando los talentos de una gama más amplia de músicos, entre los cuales se incluían los teclistas

Joe Zawinul y Chick Corea, el guitarrista John McLaughlin y el bajista Dave Holland. En unos pocos meses, los últimos elementos que quedaban de la banda de mediados de los sesenta fueron purgados en favor del enfoque más abiertamente orientado hacia el rock celebrado en *Bitches Brew*. Este álbum, lamentado por muchos de los antiguos *fans* de Davis, atraería a la música del trompetista a un público más joven, y llegaría a situarse como su disco más vendido hasta esa fecha.

Con el tiempo este estilo llegaría a conocerse como fusión entre jazz y rock, jazz rock o simplemente «fusión». Durante la siguiente década este sonido ejercería una poderosa influencia en el mundo del jazz y muchos antiguos compañeros de Davis lo utilizaron como cimientos para promocionar su propia carrera. Sin embargo, a pesar de todo su éxito comercial, la fusión no consiguió establecerse como un estilo dominante. Hacia el final de esta época de transición, el lenguaje del jazz había quedado demasiado fragmentado como para poder adoptar cualquier enfoque como representativo de la época, como había tendido a ocurrir con el swing o el bop en décadas anteriores. En cambio, lo que predominaba era un plato de canapés variados, un abanico de distintas posibilidades.

La alternativa más importante al estilo de la fusión durante este período llegaría del lado opuesto del espectro musical. El free jazz era prácticamente su imagen especular. Si un estilo representaba una vía hacia el éxito económico, el otro suponía todo lo contrario. Si uno estaba ligado al comercio y a la «industria» musical, el otro desafiaba a estas mismas fuerzas. Si un estilo reflejaba un retorno a estructuras más simples y parecidas a las del baile, de un modo afín a lo que había hecho el jazz durante la época de las *big bands*, el otro prefería subvertir las estructuras total o parcialmente. Un estilo propugnaba el pragmatismo, el otro el progresismo. Las revistas de jazz de la época hablaban raras veces de una batalla entre los estilos del free jazz y de la fusión —como habían hecho años atrás en los días en que las formas tradicionales y modernas se habían visto envueltas en una continua guerra de palabras, y de vez en cuando, de instrumentos—, pero puede que esto fuera sólo porque el abismo entre los dos estilos era demasiado grande como para admitir la existencia de algún punto en común. Y también puede que fuera sólo porque, llegados a esta época, la fragmentación de los estilos de jazz se había convertido en una parte del panorama musical hasta tal punto que se aceptaba como un hecho inexorable. Y aunque muchos de los defensores del free jazz veían su música como un desarrollo lógico, que evolucionaba claramente de la historia de la música hasta esa fecha, como el «siguiente paso» obvio en una historia de «siguientes pasos» que se podía remontar hasta Buddy Bolden, otros seguían sin convencerse de ello. La llegada del free jazz, que para ellos era una progresión clara a un nuevo estilo dominante, un desarrollo lineal sin ambigüedades en la historia de la música, quedaba muy en duda. Para otro grupo distinto de estos dos —como quedaría claro con el neotradicionalismo de los ochenta y los noventa— llegaría como otra opción el retorno a los primeros estilos del jazz (ya fuera en forma de regreso a Nueva Orleans,

a los visionarios ambientes de Duke Ellington o la estética de mediados de los sesenta de Miles Davis), siendo ésta una forma cautivadora de recuperar su sentido de unidad, e incluso conseguir así una totalidad *simbólica*. El verdadero heredero del trono del jazz, según parecía, no era ni el free jazz ni la fusión, ni un regreso a las raíces ni una exaltación del rock y el rap. En cambio, lo que había era simplemente un proceso ejemplar de escisiones, una desintegración en módulos aislados.



VIII
MÁS ALLÁ DE LA LIBERTAD

EL FREE JAZZ Y EL JAZZ POSMODERNO

La «libertad» fue un término de fuertes implicaciones políticas en el discurso público estadounidense de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta; de hecho, resultaría difícil hallar un término más explosivo, más rebosante de profundos significados y emociones durante estos años tumultuosos. Este tema recurrente en las clases de educación cívica y en los documentos fundacionales de la nación estadounidense adquirían ahora nueva fuerza, definiendo con ello una pronunciada división en las estructuras socioeconómicas del país. El movimiento de los derechos civiles de aquella época hizo elevar la palabra a la categoría de grito de guerra, planteándola como meta, y afirmándola como un primer principio del que derivaban todos los demás. Ya no podía ser apartada de la cabeza como una frase vacía o refutada por los hechos consumados de la sociedad norteamericana. La libertad era en buena medida una razón para vivir, incluso algo por lo que morir.

Los acontecimientos que a mediados de los cincuenta determinaron un vuelco en la larga historia de segregación racial en las escuelas del país no fueron, como muchos podían sospechar en la época, los capítulos finales de una batalla por la igualdad racial que se había caracterizado por su fragor desde antes de la emancipación negra. Más bien, estos movimientos en favor de la integración de las instituciones públicas desencadenaron toda una cadena de repercusiones en la sociedad estadounidense al completo, dando nueva energía al movimiento de los derechos civiles y preparando el terreno a una serie de enfrentamientos en los que la búsqueda de la libertad figuraría como motivo recurrente. Los *Freedom Riders* luchaban contra la segregación en los autobuses y estaciones del profundo sur, a menudo corriendo un gran riesgo personal. El *Freedom Vote* de 1963 atrajo a decenas de miles de participantes para frustrar unas elecciones que demostraban la ausencia de una verdadera democracia representativa en el sur. En el *Freedom Summer* del año siguiente, los activistas se organizaron para registrar a los votantes afroamericanos en grandes números ante la llegada de las elecciones presidenciales en otoño. El coro *Freedom Singers* realizó una gira por el país, dando conciertos y recogiendo dinero para el movimiento por los derechos civiles. Los líderes negros intentaron formar *Freedom Schools* y establecer un *Freedom Democratic Party*. La palabra quedó

grabada en la conciencia pública, siendo empleada en los discursos del doctor Martin Luther King y cantada en himnos en Little Rock, Albany, Birmingham, Selma y los demás campos de batalla del movimiento por los derechos civiles.

Es imposible comprender el movimiento del free jazz de estos mismos años sin entender cómo se alimentó de este intenso cambio cultural en la sociedad americana. Sus practicantes defendían mucho más que la libertad de las estructuras armónicas o las formas compositivas —aunque eso también fuese una parte esencial de su visión del jazz—. Muchos de ellos vieron su música como intrínsecamente política. Vieron que podían —y debían— elegir entre participar en las estructuras existentes —en la sociedad, en la industria del espectáculo, en el mundo del jazz— o rebelarse contra ellas. La estética no podía ser aislada por más tiempo de estas corrientes culturales. Es más, en la encendida retórica marxista que tenía cada vez más eco en el discurso político dominante de la época, hasta un arte «puro» como la música era en última instancia parte de una superestructura de instituciones y acontecimientos sociales que venía definida y determinada por las realidades económicas y, en último término, por los valores de clase. ¿Cabía hablar de música «pura»? Se decía que tales abstracciones no eran en el mejor de los casos sino una ilusión, y un engaño deliberado en el peor de los casos.

Es cierto que siempre había existido en el mundo del jazz un trasfondo de testimonio político, pero ahora estalló como nunca lo había hecho. Amiri Baraka, que entonces escribía bajo el nombre de LeRoi Jones, afirmaba en su libro de 1963 *Blues People* que la nueva música significaba «cambios y reevaluaciones más "radicales" de las actitudes sociales y emocionales en relación con el entorno general». El crítico Frank Kofsky llevaba la idea más lejos, afirmando que el movimiento del free jazz no representaba nada más ni nada menos que un voto de «"no confianza" en la civilización occidental y el sueño americano». Este enlace deliberado del free jazz y la crítica sociopolítica llegó tan lejos que Ekkehard Jost, un historiador del movimiento, lamentaba que los «aspectos musicales autónomos de la evolución del free jazz —por ejemplo, aquellos aspectos que escapaban a un análisis puramente sociológico— fueron a menudo desdeñados»[159]. La música corrió el riesgo de ser relegada a un papel secundario, utilitario, valorada más por lo que simbolizaba que por lo que era.

Pero las ramificaciones sociopolíticas de esta música siguen siendo decisivas en buena medida a la hora de diferenciar a los nuevos intérpretes de free jazz respecto a la anterior generación del jazz experimental. Desde un punto de vista puramente musical, la libertad en el jazz (en forma de atonalidad) había aparecido muchos años antes de que Ornette Coleman y Cecil Taylor la elevaran a una cuestión crucial. Lennie Tristano había experimentado con las técnicas libres en una serie de piezas —«Intuition», «Digression», «Descent into the Maelstrom»—, algunas de las cuales datan de finales de los cuarenta. Las piezas de Bob Graettinger para la banda de Stan Kenton, de manera especialmente destacada su obra maestra de 1948 *City of Glass*,

eran obras inconformistas que luchaban contra las convenciones de las técnicas armónicas y melódicas existentes en el jazz, al igual que la grabación de Jimmy Giuffre «Fugue», del año 1953. Los compositores clásicos de la época estaban también intentando utilizar la instrumentación del jazz para explorar las técnicas vanguardistas, como en el *Concerto de ébano* (1946) de Stravinsky o en *All Set* (1957) de Milton Babbitt. Sintiendo el potencial de estas diversas tendencias, Gunther Schuller —que había compuesto *Atonal Studies for Jazz* in 1948 y a principios de los cincuenta tocaba en el noneto de Miles Davis y componía obras dodecafónicas— acuñó en 1957 el término *third stream* para describir una especie de fusión de las corrientes más prometedoras y progresistas del jazz y la música clásica contemporánea.

Pero todos estos precursores del free jazz eran blancos, y todos eran —en mayor o menor medida— representativos del orden establecido. Casi todos los defensores del free jazz que llegaron a destacar a finales de los cincuenta eran por el contrario personas extrañas al mundo que les rodeaba: como afroamericanos eran intrusos en la sociedad dominante; como renegados musicales eran ajenos al jazz dominante. Durante muchos años se les negó el acceso a salas de conciertos, becas, compromisos de prestigio y otras símbolos de la consecución artística. Durante sus años de formación en Los Ángeles, el pionero del free jazz Ornette Coleman trabajó como mozo de ascensores en unos grandes almacenes. La pianista Cecil Taylor trabajó como lavaplatos, incluso después de conseguir la fama en el mundo del jazz, en lugar de acceder a proyectos musicales más comerciales como habrían hecho otros. El *third stream* había presentado una atonalidad de rostro sonriente, vestida de frac y sombrero de copa. Los exponentes principales del free jazz, por el contrario, tendían a representar una generación de bohemios y «jóvenes airados» de los años cincuenta. Surgieron *a pesar* del orden establecido, y todos eran sumamente conscientes de este hecho.

Los paralelismos con el nacimiento del bebop son curiosos. A finales de los treinta, como en los cincuenta, un grupo de estrellas del jazz reconocidas estaban llevando a cabo diversos experimentos encaminados a ampliar el vocabulario del jazz. Pero en ambos casos, no fueron los progresistas de la vieja generación los que triunfaron en la transformación de la música, sino los jóvenes, músicos que llegaron sin que nadie les anunciara y que sacudieron los cimientos, derribaron las estructuras existentes y construyeron su obra con nuevos y extraordinarios materiales. Retrospectivamente podemos trazar las evoluciones que hicieron posible el free jazz en la obra de los años cincuenta de Coltrane, Dolphy, Mingus, Tristano, Giuffre, Davis y otros. Pero fueron Ornette Coleman, Cecil Taylor y Albert Ayler los responsables de llevar a cabo esta revolución musical. De paso obligaron a muchos de los músicos anteriores a bailar a su propio son. Coltrane y Dolphy todavía estaban tocando música tonal cuando Ornette apareció en el panorama neoyorquino, pero en poco tiempo ambos estaban desafiando los límites de su música. Sonny Rollins, el

otro joven e impulsivo tenor de la época, también demostró su asimilación de los cambios que estaban teniendo lugar en el mundo del jazz —primero al elegir retirarse de la escena para estudiar y practicar, y más tarde, tras su regreso, al fichar a varios de los músicos que anteriormente habían trabajado con Coleman. Hasta Miles Davis, que a finales de los cincuenta se había reído de Coleman («Caray, no hay más que oír las cosas que escribe y cómo toca […], el tipo está neurótico perdido»[160]), acabó siendo influenciado por el nuevo sonido a mediados de los sesenta, forjando con Wayne Shorter un sonido de saxofón y trompeta que guardaba un parecido asombroso con las colaboraciones de Coleman con Don Cherry.

Los maestros del *mainstream* jazzístico (Coltrane, Dolphy, Rollins, Miles) no sólo reconocían el valor de la nueva música, sino que se esforzaban por imitarla —lo cual marcó un cambio extraordinario en el mundo del jazz. Este giro era aún más sorprendente si se considera el poco respeto que había recibido Coleman muy poco antes de su ascenso a la fama. Cuando había intentado tocar con bandas de renombre —la de Dexter Gordon, el quinteto de Brown y Roach, etc.— casi siempre había estado sujeto a la burla y el escarnio: algunas veces le habían expulsado del escenario, y en otras ocasiones los músicos habían empezado a guardar sus instrumentos cuando él aún estaba tocando. Pero esta respuesta era tibia en comparación con la que unos años antes había recibido en Baton Rouge: una noche, un solo de tenor de Coleman había hecho parar en seco a los bailarines, provocando a un grupo de incontrolados. Media docena de éstos arrinconaron al saxofonista fuera del escenario, le golpearon hasta hacerle perder el conocimiento y tiraron su instrumento a la calle. Después de esta experiencia, Coleman dudó durante casi una década si volver a tocar el tenor, concentrando entonces sus energías en el contralto. Años antes, Charlie Parker había sufrido en Kansas City una penosa iniciación a la madurez musical cuando las humillantes burlas le hicieron abandonar el escenario en una *jam session*, pero los años de formación de Coleman se vieron aún más ensombrecidos por la humillación y el rechazo. De hecho, ninguna figura importante de la historia del jazz ha tenido unos comienzos menos prometedores.

Coleman nació y se crió en Fort Worth (Texas) en plena Depresión. Eran tiempos difíciles: el padre de Coleman probó suerte en mil oficios, como los de cocinero, mecánico y obrero de la construcción; la madre de Ornette trabajaba como recepcionista en una funeraria, además de vender productos cosméticos. Pero estos años fueron fértiles para la música afroamericana en Texas: docenas de bandas de primera fila operaban por todo el territorio, encendiendo la ambición y alimentando la destreza de numerosas futuras estrellas del jazz; florecía el estilo de piano boogie-woogie —durante este período, algunos simplemente lo llamaban «piano de Texas» o «rápido piano de Texas»—; de manera similar, un estilo de saxo tenor impregnado de blues constituyó un ingrediente siempre presente en la música popular de la época, que con el tiempo sería conocido como el «tenor de Texas». No es disparatado afirmar que el blues dominaba la cultura musical de la comunidad negra de Texas de

los años formativos de Coleman e incluso de forma decisiva en el panorama jazzístico local. No está claro cuánta de esta música había escuchado Coleman durante este período. Según reconoció él mismo, la música de las iglesias y los discos de las *big bands* le causaron una gran impresión. Pero las inflexiones de blues que invadirían su obra posterior, anclada en la tradición negra aun cuando abriese nuevos caminos, sugiere que los diversos estilos autóctonos dejaron una huella aún más duradera en su estilo. Con sus graznidos, gritos y *riffs* sobre una única nota alta o en forma de aullido gutural, esta herencia del saxofón de Texas se encuentra en el trasfondo —a modo de arquetipo jungiano de un estilo de jazz primitivo— en casi toda la obra de madurez de Coleman.

En su adolescencia, Coleman adquirió un saxofón contralto, pero pasó apuros en su intento de aprender los rudimentos del instrumento. Confundiendo el alfabeto y la escala musical, decidió incorrectamente que la escala empezaba por *la* (A) en lugar de *do* (C). Coleman consiguió lenta y concienzudamente forjarse una educación básica en la música, pero halló muchos contratiempos por el camino. Cuando se unió a la banda de una iglesia, Coleman fue ridiculizado por su falta de instrucción. Una ansiada clase con Walter «Foots» Thomas, un eficaz músico de jazz de la época, le proporcionó poco aliento o guía: el veterano músico se limitó a hacer a Coleman tocar durante una hora ante el espejo —para que así Ornette dejase de poner «caras» cuando tocaba—. Poco tiempo después, Coleman fue expulsado de la banda de pasacalles de su instituto, al parecer por dar toques de *swing* a una marcha militar de Sousa, una combinación inaceptable para las autoridades del centro. Los comienzos de su carrera profesional fueron marcados igualmente por las vicisitudes de la vida. Un líder de banda, según Coleman, llegó al punto de pagarle para que *no* tocara.

A pesar de los obstáculos, Coleman perseveró y continuó evolucionando y creciendo como músico. El milagro era que lo hiciese sin abandonar su propio y personal enfoque de la improvisación, pese a las constantes reacciones negativas. «Sabía tocar blues», recuerda uno de sus primeros jefes, «pero no quería»[161]. Con el tiempo, Coleman tuvo una relación igualmente compleja con el bebop. Escuchó el bebop, lo estudió, aprendió las melodías y las interpretó pero el resultado final seguía teniendo un carácter extraño, al igual que sus blues durante su época en Texas. Las grabaciones extraoficiales realizadas por Coleman en el Hillcrest Club de Los Ángeles poco antes de su ascenso a la fama captaron casualmente este raro híbrido. Al tocar «Klactoveedsedstene», de Charlie Parker, Coleman se hace eco del sonido y el fraseo mordaz del compositor de la pieza, aunque las resoluciones y las cadencias no se adaptan a ningún estilo dominante. Se trata de un bebop diseccionado. La fuerza que anima esta música no procede de Parker, sino de la perspectiva única que le aporta Coleman.

El compromiso en el Hillcrest también representó una insólita oportunidad para Coleman de trabajar con un grupo de músicos de ideas afines. El trompetista Don Cherry, a diferencia de Coleman, se había ganado el respeto de los músicos locales

por su habilidad para el bop. Junto con Billy Higgins, el batería de estos conciertos del Hillcrest, Cherry había tocado en los Jazz Messiahs, una moderna y prometedora banda de jazz de Los Ángeles, y había ocupado el escenario de destacados locales como el Haig y el Lighthouse. Como tantos otros, Cherry experimentó reparos ante la excentricidad de Coleman. De su primer encuentro recuerda: «Tenía barba y pelo largo. Hacía más de treinta grados y llevaba abrigo. Sentí miedo de él»[162]. Sin embargo, pronto quedó fascinado por las heterodoxas composiciones e improvisaciones de Coleman. Cherry más tarde compartiría el ascenso de Coleman a la fama, desarrollando de paso su propio repertorio de excentricidades. Por un tiempo gustó de tocar una corneta de bolsillo (que Cherry llamaba trompeta de bolsillo), el perfecto complemento del saxofón de plástico de Coleman, un instrumento casi de juguete empleado para hacer una revolución musical. El contrabajista Charlie Haden era un referente de estabilidad tanto musical como personal para ambos músicos de viento. Con gafas y cierto aire pedante, Haden parecía un aspirante a empleado de banca. Pero sus líneas de bajo trastocaban esta imagen: creaban un estimulante punto intermedio entre la consonancia y la disonancia, impulsaban a la banda con un compás sólido como una roca y suavizaban los duros perfiles de su música *free* gracias a su sonido dulce y templado. Paul Bley, el pianista y líder nominal de la banda del Hillcrest, permanecería poco tiempo con Coleman, pero dejaría su propia huella en el free jazz en años posteriores. En una serie de asombrosas grabaciones (*Footloose*, *Mr. Joy*, *Open for Love*, *Paul Bley with Gary Peacock*, *Copenhagen and Harlem*), Bley demostró una concepción magistral de la interpretación solista y en combo, caracterizada por una desusada sensibilidad para el espacio y el tiempo, el sonido y la textura.

La insistencia de Coleman, unida a las referencias del bajista Red Mitchell, llevó al saxofonista a una audición con Les Koenig, de Contemporary Records. Había llegado a oídos de Koenig que las composiciones de Coleman, con todas sus rarezas, podían constituir un material apto para otros músicos. La audición no comenzó bien: Coleman fue incapaz de interpretar sus piezas al piano, así que, desesperado, optó por tocarlas al contralto, respaldado por la corneta de bolsillo de Cherry. Koenig quedó fascinado por esta música, y fijó una sesión de prueba con una banda completa, que en su momento llevaría a la primera sesión de grabación de Coleman, la correspondiente a *Something Else! The Music of Ornette Coleman*.

Antes incluso de su publicación, la prensa de jazz se hizo eco del inminente acontecimiento, y la publicación *Down Beat* prometió que sería «muy, muy vanguardista». Con la ventaja que nos da el tiempo transcurrido, podemos decir que *Something Else!* representa una desviación menos radical respecto a la tradición del jazz que la que tanto los críticos como los aficionados percibieron en su momento. Los solos se sustentan en estructuras convencionales de doce y treinta y dos compases y cambios de acordes conocidos, tomados de *standards* como «Out of Nowhere» o «I Got Rhythm». Además, las improvisaciones de Coleman emiten un

aroma modal y sólo insinúan la atonalidad de su obra posterior. Pero la frescura de las líneas melódicas de Coleman y Cherry destacaba a pesar de estos vestigios de la tradición del jazz. Era como si la música hubiera sido sometida a una purga ejemplar; como si todos los vetustos clichés y *riffs* acumulados a lo largo de más de medio siglo de jazz hubiesen sido tirados por la borda, aligerando la carga y abriendo nuevos horizontes.

La estrella de Coleman estaba claramente en ascenso. Importantes mecenas como Gunther Schuller y John Lewis se hicieron sus amigos, lo que le abrió importantes puertas. Coleman y Cherry fueron invitados a asistir a la escuela de jazz Lenox, en teoría como alumnos, pero en realidad como miembros no reconocidos del personal docente. Coleman fue invitado a participar en 1959 en el Festival de Jazz de Monterey, donde compartió escenario con Coleman Hawkins y Ben Webster. Un poco antes, aquel mismo año, había grabado dos nuevos discos para dos sellos diferentes con sólo unas semanas de diferencia: *Tomorrow Is the Question* (en Contemporary) y *The Shape of Jazz to Come* (en Atlantic). El disco de Atlantic destacó como un exponente especialmente importante de la nueva música. Por primera vez Coleman pudo grabar con su cuarteto habitual —con Cherry, Haden y Higgins—. La variedad de su música era curiosa, desde un tema insoportablemente conmovedor como «Lonely Woman» hasta el impetuoso «Congeniality» y el taciturno «Peace».

Pero la importancia de estas consecuciones palidece frente a las feroces polémicas que siguieron al debut neoyorquino del Ornette Coleman Quartet, que tuvo lugar muy poco después de la publicación de sus nuevos discos. La banda se estrenó en el Five Spot el 17 de noviembre de 1959, y el interés llegó a ser tan alto que el club llegó al extremo de ofrecer una sesión previa para la prensa y algunos miembros selectos del *establishment* jazzístico de la ciudad. Algunos asistentes se marcharon y otros quedaron paralizados: no hubo consenso entre el público, y casi todas las opiniones fueron categóricas. La controversia favoreció los negocios y la carrera de Coleman. Su contrato de dos semanas fue ampliado a dos meses. Los músicos que visitaban el local querían tocar con él, desde Leonard Bernstein hasta Lionel Hampton. Importantes publicaciones como el *Newsweek* y el *Harper's Bazaar* cubrieron la aparición de Coleman en la escena musical como un acontecimiento cultural de primer orden, y las revistas de jazz ardían en acalorados debates. Ansiosos de capitalizar el fenómeno Coleman, los responsables de Atlantic publicaron en julio del año siguiente *The Change of the Century*, recurriendo a temas grabados poco antes de que el cuarteto saliera de California. Se trata de otra importante demostración del contralto, en la que muestra su astuta capacidad para hacer referencia a otros estilos: al blues en Ramblin', al bebop en «Bird Food» y a la música latina en «Una muy bonita». La sutileza de estas alusiones era llamativa, y en todos los casos Coleman conseguía que el otro estilo diera realce a su enfoque más libre.

En los nueve meses que siguieron a la publicación de *The Change of the Century*,

Atlantic organizó una serie de nuevas sesiones de grabación. En éstas Coleman presentó varias facetas diferentes de su obra, incluyendo nuevas creaciones del contralto con su cuarteto (con Ed Blackwell en sustitución de Higgins), y en conjuntos más grandes dirigidos por Gunther Schuller. Pero el proyecto más audaz tuvo lugar el 21 de diciembre de 1960, cuando Coleman unió un doble cuarteto en los estudios de A&R en Nueva York. El disco resultante, *Free Jazz*, representaba un extremo radical incluso en comparación con la anterior obra de Coleman. Anteriormente, pese a todo su inconformismo, Coleman había preferido interpretaciones que mantuvieran elementos de la tradición del jazz: sus incisivas composiciones estaban generalmente muy estructuradas; los solos de viento centrales, acompañados por la sección rítmica, se situaban entre una exposición melódica inicial y otra final; predominaba una sensación de compás de 4/4; la mayoría de las piezas duraban alrededor de cuatro o cinco minutos. *Free Jazz*, por el contrario, rompía todas estas reglas. El disco adquiría unos tintes espectaculares semejantes a los de la lucha libre retransmitida por televisión, los brutales encuentros en los que una serie de cuerpos musculosos se enfrentan en un combate simultáneo e improvisado. Desde luego, los talentos reunidos por Coleman para esta sesión eran pesos pesados: se usaron dos cuartetos, que se oían separadamente en los canales izquierdo y derecho de la grabación estereofónica. Por un lado se encontraban con Coleman y Cherry, respaldados por Higgins y Scott Lafaro, y por otro Eric Dolphy y Freddie Hubbard, apoyados por Haden y Blackwell. La textura de la música era mucho más densa que en los anteriores trabajos de Coleman. Verdadero torbellino de ebullición musical, con notas que rebotaban entre ambos cuartetos y una implacable energía que impregnaba toda la música, *Free Jazz* hizo realidad todas las profecías sobre Coleman, tanto positivas como negativas. Los devotos que habían buscado una revolución sonora en su obra no quedaron decepcionados: esta música era radical bajo cualquier punto de vista, un verdadero asalto musical capaz de volver a derribar los muros de Jericó. Por la misma razón, los críticos que deseaban desprestigiar a Coleman como emisor de sonidos cacofónicos y discordantes, como simple representante del ruido y no de la música, encontraron en *Free Jazz* material más que suficiente para justificar sus ataques, viendo en este trabajo «el ruido y la furia que no significan nada», por emplear la expresión de Shakespeare.

Pero en último termino, la adopción por parte de Coleman de un jazz enérgico y de forma libre se revelaría clarividente. En los años siguientes, la obra de Albert Ayler, Cecil Taylor, Pharoah Sanders e incluso la de John Coltrane, entre otros, gravitaría cada vez más hacia interpretaciones más largas, desinhibidas, libremente (des)estructuradas y a menudo inquietantes, explosiones de sonido mucho más cercanas a *Free Jazz* que a ningún otro de los trabajos anteriores de Coleman. Es verdad que, con el tiempo este mismo enfoque se convertiría en un cliché del free jazz, llegando hasta el punto de que hasta las interpretaciones más vehementes tendieran hacia cierto apagamiento repetitivo. Claro que todas las revoluciones que

triunfan crean una nueva convención —que constituye el signo mismo de su éxito—. Pero durante al menos la siguiente década, esta subversión de las diversas convenciones del jazz —sucesiones de acordes, tempos, forma canción, solos estructurados, etc.— conservaría un sabor radical y mantendría sus credenciales como la corriente de jazz más progresista. Con el título de *Free Jazz*, Coleman no sólo dio un nombre apropiado al movimiento, sino que verdaderamente captó la esencia de su sonido.

El propio Coleman parecía cada vez más indeciso en relación con el camino que quería seguir. En los cuatro años siguientes, sólo entraría al estudio de grabación en unas pocas ocasiones. Cuatro sesiones para Atlantic en 1961 dieron como resultado la publicación de *Ornette!* y *Ornette on Tenor*, pero durante este mismo período hizo muy pocas apariciones públicas. La única grabación de Coleman en el año siguiente reflejó su concierto del 21 de diciembre de 1962 en el Town Hall, promovida por el propio contralto en respuesta a su creciente desconfianza respecto a los promotores de conciertos y propietarios de locales. Esta ambiciosa empresa, que presentaba al trío de Coleman junto a un cuarteto de cuerda y varios intérpretes de rhythm and blues, apenas cubrió los costes invertidos.

En los dos años siguientes, Coleman desapareció casi por completo de la escena pública. Esto no representaba ninguna resignación por parte de Coleman, sino que se trataba de un repliegue táctico. En privado, el contralto formulaba planes audaces e incluso grandiosos. Decidió abrir su propio club de jazz, e incluso seleccionó su ubicación. Planeó poner en funcionamiento su propia compañía discográfica. Pero, como el concierto del Town Hall, estos intentos por llevar el control comercial de su propia carrera tuvieron escaso o nulo éxito. Coleman también se dedicó a mejorar sus habilidades instrumentales —pero en lugar de aplicarse en el estudio formal del saxofón, decidió aprender a tocar la trompeta, el violín y la guitarra—. Rechazó ofertas para trabajar como líder de grupo, pero participó en *jam sessions* del máximo nivel junto a Cecil Taylor, Albert Ayler y John Coltrane.

En enero de 1965, Coleman volvió finalmente a los escenarios, tocando en el Village Vanguard de Nueva York, una etapa que desde una perspectiva actual podemos considerar el desencadenante de la segunda fase en su carrera, que duraría los ocho años siguientes y culminaría en la colaboración de Coleman con músicos locales en Joujouka (Marruecos). En el lugar del contralto absolutamente concentrado de su primera obra, ahora era un músico incansable que corría en muchas direcciones a la vez. Ahora Ornette no era sólo saxofonista contralto, sino también y al mismo tiempo trompetista, violinista, compositor serio, explorador de la música del mundo, tradicionalista del jazz y teórico de la «armolodía». Tenía también algunos guiños hacia el pasado: su grabación en directo en el Golden Circle de Estocolmo, por ejemplo, recordaba la energía concentrada de su trabajo para el sello Atlantic. Pero sus nuevas ambiciones abrieron caminos nuevos y sorprendentes. Escribió «Forms and Sounds» para quinteto de viento-madera. Le fue otorgada su primera beca

Guggenheim (un infrecuente honor en una época en que los músicos de jazz parecían casi vetados por este prestigioso galardón), que dio como fruto su obra orquestal «Inventions of Symphonic Poems». Su composición «Emotion Modulation» fue interpretada con trompeta y violín, con Coleman acompañado por dos bajistas, un batería y la cantante Yoko Ono. El propio Coleman intervino como vocalista, cantando como corista en un álbum de Louis Armstrong. Escribió «Sun Suite of San Francisco» para el solista de trompeta Bobby Bradford, que se vio acompañado por el cuarteto de Coleman y una orquesta de treinta y cinco miembros. También escribió piezas para cuarteto de cuerda. El amplio espectro de la nueva música de Coleman se vio plasmado en una serie de grabaciones como *Empty Foxhole*, *New York is Now!*, *Science Fiction* y *Skies of America*.

En las notas de este último álbum, un ambicioso proyecto orquestal que contaba con la Orquesta Sinfónica de Londres, Coleman se refirió por primera vez a la «teoría armolódica». La «armolodía», explicaba Coleman, estaba basada en el empleo de «la melodía, la armonía y la instrumentación del movimiento de formas»[163]. Esta doctrina dominaría los pronunciamientos públicos de Coleman durante los años siguientes. Como enfoque teórico, la armolodía acabó representando más una doctrina metafísica que una herramienta musicológica —una especie de movimiento rosacruz de los improvisadores—. Y hasta los tenues lazos que la unían a la teoría de la música fueron finalmente subvertidos por el propio Coleman: terminó afirmando en repetidas ocasiones que la armolodía podía ser aplicadas a casi cualquier ámbito de expresión creativa, incluidas la narrativa y la poesía. A juzgar por la vaguedad de las explicaciones de Coleman, sospechamos que también podría ser aplicada a la albañilería o a las artes culinarias.

Pero el ámbito en el que Coleman puso a prueba su arte durante este período no fue el teórico, sino el de la práctica musical. Poco después de enunciar su filosofía armolódica, Coleman empezó a experimentar con nuevas perspectivas en la interpretación en combo. Durante años había evitado en su banda a los intérpretes de instrumentos armónicos como el piano o la guitarra. Pero a comienzos de los setenta, Coleman inició una asociación con el guitarrista James «Blood» Ulmer. Ulmer aportó una textura radicalmente diferente a la banda de Coleman, mezclando el free jazz con elementos del funk, el rock y la música electrónica experimental. El bajista Jamaaladeen Tacuma y el batería Ronald Shannon Jackson también se convirtieron en músicos destacados en la banda de Coleman, favoreciendo el nuevo rumbo del contralto con su estilo inspirado e inclinado hacia el baile en plena forma. El disco de A&M *Dancing in Your Head* reveló todo lo que había avanzado Coleman en los últimos tres o cuatro años. En el punto álgido de la fascinación por la fusión entre el jazz y el rock, Coleman demostró que era imposible usar la música eléctrica como trampolín de la improvisación sin recurrir a los sonidos abiertamente comerciales e ingeniosamente eficaces que estaban anegando el mundo del jazz con incesantes olas de sonidos sintetizados. Los discos siguientes, como *Body Meta* y *Of Human*

Feelings, desarrollaban este mismo enfoque, presentado bajo la etiqueta de Prime Time, nombre elegido por Coleman para designar esta faceta de su música. Aunque Coleman volviera en alguna ocasión a contextos acústicos y se reuniera con Cherry, Haden y otros compañeros de los primeros momentos de su carrera, este denso sonido electrónico seguiría siendo uno de los principales ámbitos de acción de su obra.

Cecil Taylor, cuya influencia en el movimiento del free jazz llegaría a rivalizar con la de Coleman, presenta un marcado contraste con el contralto. Si Coleman era autodidacta y había luchado duramente para hacerse con los rudimentos de la teoría musical, Taylor podía presumir de una educación musical selecta. Si Coleman extrajo gran parte de su primera inspiración del bebop, el blues, el rhythm and blues y otros estilos de música afroamericana, Taylor se remontaba a un abanico de influencias más amplio, que incluía a compositores clásicos contemporáneos como Stravinsky y Bartók (cuyo empleo de la música popular húngara era considerado por Taylor equivalente a su propia relación con la tradición del jazz), y sus gustos jazzísticos eran sumamente diversos, yendo mucho más allá de las figuras del bop reinantes en sus años de formación para incluir a Fats Waller, Jimmy Lunceford, Chick Webb, Cab Calloway, Erroll Garner, Dave Brubeck, Jaki Byard, Dick Twardzik, Horace Silver y, sobre todo, Duke Ellington. Si las últimas obras de Coleman se inspiraban en estilos populares de baile con pronunciados elementos de funk y rock, Taylor gravitó hacia el baile formal, escribiendo e interpretando piezas originales para artistas de ballet y compañías de baile moderno. Sobre todo, la música de Taylor, pese a ser mencionada a menudo a renglón seguido de la de Coleman, está hecha de otro material. Es más densa, más atomista y más enérgica, insiste más en la percusión y está más expurgada de romanticismo. Frente al llanto de Coleman al saxofón, hallamos la implacable descarga cerrada de notas de Taylor.

Nacido en 1929 en Long Island City (Nueva York), Taylor se crió en el barrio de Corona, de mayoría blanca. Su padre era un cocinero y criado que trabajaba para un senador, y su madre era un ama de casa con intereses variados: hablaba francés y alemán, tocaba el piano, amaba el teatro, y contaba entre sus amigos de la infancia al batería de Duke Ellington Sonny Green. «La música para mí era una manera de mantener la cultura negra, porque no había demasiada a mi alrededor», recordaría más tarde Taylor[164]. Con cinco años empezó a estudiar piano. Las clases se veían complementadas por las enseñanzas del marido de su profesora de piano, un timbalista que había tocado bajo la batuta de Toscanini —una primera asociación especialmente elocuente, dada la naturaleza sumamente percusiva del estilo de madurez de Taylor—. En 1952 Taylor entró en el New England Conservatory of Music, en el que amplió su conocimiento de la música clásica contemporánea pero se vio decepcionado ante la indiferencia académica hacia la experiencia musical negra. En este mismo período, Taylor estaba profundizando su conocimiento del jazz. El crítico Nat Hentoff, que conoció a Taylor en torno a esta época, ha recordado que

«nadie tenía opiniones más claras, rotundas e inesperadas sobre la música que Cecil»[165]. Esta seguridad de criterio musical fue crucial para Taylor, pues su música, ya en este estadio, estaba desviándose cada vez más de los estilos entonces prevalentes del bop tardío y el cool jazz.

«Hacia 1954 mi estilo de interpretación estaba formado», ha expresado Taylor[166]. Media década antes que el free jazz fuera un estilo consolidado, Taylor ya estaba empleando traviesas disonancias, líneas fragmentadas de una única nota, ritmos inconexos y el ataque a modo de martillo neumático que caracterizaría su obra pianística de madurez. Su sesión de 1956 para el sello Transition indica el alcance de estas inclinaciones experimentales. Al escucharlo por primera vez, el enfoque de Taylor revela un gran número de conexiones con la tradición del jazz: el repertorio recurre mucho a *standards* basados en formas de canción convencionales, la instrumentación es la de un combo de jazz típico (Taylor se ve apoyado por el contrabajista Buell Neidlinger y el batería Dennnis Charles, así como por el saxofonista Steve Lacy en algunos temas). Pero a un nivel más profundo, su música resulta sumamente subversiva. Taylor sigue a veces los cambios de acordes tocados por Neidlinger, y otras impone estructuras politonales por encima y en conflicto con aquéllos; en otras ocasiones se aparta aún más de lo ortodoxo. Su ataque pianístico, con sus densos y ruidosos acordes y sus cáusticas líneas de una sola nota, recuerda en cierto modo al de Monk. Pero en lugar del taimado humor y el magistral empleo del espacio de Monk, el oyente se encuentra ante un paisaje musical más sombrío y lleno de maleza. Agitada, insistente y a veces oscuramente premonitoria, esta música llega adentro por su crudeza.

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, Taylor grabó y actuó en sólo unas cuantas ocasiones, pero todas estas apariciones reforzaron su imagen como el más progresista de los jóvenes modernistas del jazz. Algunas piezas tocadas por el grupo de Taylor en el Festival de Jazz de Newport fueron grabadas y publicadas. Una etapa en el Five Spot de Nueva York aumentó la controversia e hizo ganar a Taylor seguidores entusiastas entre los artistas y bohemios. En las grabaciones que siguieron en los sellos Contemporary y United Artist (incluida una sesión que empareja al pianista con John Coltrane), Taylor tocó de una manera parecida a la de los discos de Transition, empleando disonancias lentas y pesadas y un mordaz ataque en espectaculares versiones de temas clásicos, todo ello completado con nuevas y audaces composiciones.

En 1960 y 1961, Taylor tuvo la oportunidad de grabar con el sello Candid, que tendría una breve existencia. En su trabajo para Candid encontramos a Taylor en un nuevo nivel de madurez musical, revelando una serie de recursos estilísticos que hallarían su expresión más plena en las grabaciones de mediados de los sesenta para Blue Note: está menos limitado por los cambios acórdicos y de compás; su conexión con la tradición del bop de Powell y Monk es menos manifiesta; su interpretación tiene texturas más intensas y vehementes; la demarcación entre el solo y el

acompañamiento, entre el acorde de acompañamiento y la línea melódica —piedras angulares del *mainstream* jazzístico—, se ve anulada ahora por el torrente oceánico de su sonido. Taylor todavía toca algunos temas clásicos aislados, como «Lazy Afternoon» y «This Nearly Was Mine» (interpretaciones que rayan en la cirugía reparadora), y emplea mecanismos clásicos como el intercambio de frases de cuatro compases con el batería en «Air». Pero estos últimos resabios de afectación del jazz tradicional no liman en absoluto las agudas púas de erizo de esta espinosa música.

En una segunda sesión con Candid del año 1961, supuestamente bajo el liderazgo del bajista Neidlinger, Taylor refina estas mismas técnicas. «Cell Walk for Celeste» pone de relieve los elementos formalistas a menudo escondidos bajo el fluir aparentemente libre de forma de la obra del pianista. Este tema de ochenta y ocho compases abarca diversos estados de ánimo, desde una perturbadora melancolía hasta la exaltación satírica. La pieza representa el intento más fructífero de Taylor hasta la fecha en la mezcla de elementos de la música clásica contemporánea con un estilo netamente afroamericano. Así describiría Neidlinger esta música: «casi como si Charles Ives cogiera el tren de la mañana en Danbury y se bajara en la calle 125 en lugar de hacerlo en la Gran Terminal Central»[167].

Down Beat concedió a Taylor su prestigioso premio New Star en 1962, pero esto apenas mejoró sus perspectivas comerciales. «Los conciertos para mí han consistido básicamente en un concierto al año y uno o dos compromisos breves en *nightclubs* o cafés», dijo Taylor al escritor A. B. Spellman hacia esta época[168]. Para ganarse la vida, Taylor hubo de trabajar como lavaplatos y cocinero de comida rápida. Pero en 1966 Taylor irrumpió con una serie de importantes proyectos, incluidas dos grabaciones fundamentales para el sello Blue Note y una grabación en directo realizada en Francia. *Unit Structures*, grabado para Blue Note en mayo, destaca como una interpretación mítica de Taylor, toda una floración tras las promesas que representaban «Air» y «Cell Walk for Celeste». *Conquistador*, de este mismo período, es una grabación menos conocida, pero no impresiona menos como exponente del estilo de madurez de Taylor.

El fluir del compás se ha liberado ya por completo de la métrica del jazz convencional. Las colaboraciones de Taylor con el batería Sunny Murray a principios de los sesenta habían contribuido a este proceso, que se vería favorecido por el posterior trabajo del pianista con Andrew Cyrille. Cyrille desempeñó un papel importante en *Unit Structures*, haciendo variar su ataque desde las inquietantes reverberaciones y acotaciones de «Enter Evening» hasta las explosivas exclamaciones de «Steps» y «Tales» (8 Whisps). Pese a la ausencia del *swing* típico y del fraseo del bop, estas piezas mantienen en ocasiones un poderoso dinamismo rítmico. La naturaleza esencialmente física de la interpretación sale al exterior, incluso en el disco. Las rápidas repeticiones de una sola nota —como si de una escala se tratase— estallan en la tapa armónica del piano; las frases breves y ácidas chasquean como un látigo; los incisivos acordes tiemblan, balbucen o braman; grupos

de notas se mecen arriba y abajo del teclado. Los instrumentos de viento se entrecruzan de manera arrítmica en la parte superior de estas capas de sonido, entrando en atenuados diálogos entre sí y con la sección rítmica. En último término, *Unit Structures* figura junto a trabajos como *Free Jazz*, de Coleman, *Spiritual Unity*, de Ayler, y *Ascension*, de Coltrane, como exponentes característicos del movimiento del free jazz tal y como éste maduró a principios de los sesenta. Pero de estos trabajos, ninguno es tan controlado y multidimensional como el de Taylor. Ningún vestigio de sentimentalismo, ninguna resolución fácil o cadencia tranquilizadora suaviza el perfil cortante de esta música. Pero de la misma manera evita cualquier invitación a un incesante *sturm und drang* vacío de emoción. Taylor siguió siendo un músico voluptuoso con un corazón de asceta: aun cuando esta música conseguía llegar al paroxismo de la liberación, bajo la superficie subyacía una absoluta austeridad.

El trabajo de Taylor durante los años sesenta consolidó su reputación como el exponente más inconformista del jazz de vanguardia. Durante el *revival* del jazz a principios de los años setenta, Taylor surgió como un respetado veterano de esta música —un sorprendente giro en este revolucionario de antaño—. Pero éste no era un proceso precisamente fácil, y Taylor encontró a menudo el modo de burlar las instituciones consolidabas que trataban de abrazarlo. Taylor fue invitado a dar clases en una de las principales universidades del país, donde causó gran tumulto al suspender a un gran número de alumnos y oponerse a las presiones de las autoridades universitarias que querían hacerle cambiar las calificaciones. Taylor tocó en la Casa Blanca, pero se escapó del escenario en cuanto terminó su actuación —el presidente, que simplemente quería felicitar al pianista, se vio obligado a correr tras él para alcanzarlo—. Taylor aceptó actuar a dúo con la pionera del swing y el bop Mary Lou Williams, pero en lugar de llegar a una solución de compromiso entre ambos estilos, Taylor prácticamente la avasalló con una explosión técnica de piano vanguardista. Pero hacia el final de la década Taylor —a pesar de las aparentes distancias— había desarrollado una habilidad sin par para «trabajar dentro del sistema». En la cubierta de su disco *3 Phasis*, en la parte de atrás, la compañía discográfica de Taylor presume de patrocinadores: «Este disco ha sido posible gracias a la financiación de la ABC, Armco Inc., Capital Cities Communication, Dow Jones, Mr. Francis Goelet, Gilman Foundation, Inc., Occidental Petroleum Corporation, Fundación Rockefeller, Sony Corporation, Union Pacific Corporation y el Fondo Nacional para las Artes». El propio Taylor se estaba manteniendo gracias a subvenciones, encargos y honores diversos: una beca Guggenheim, becas del Fondo Nacional para las Artes e incluso un doctorado *honoris causa* por el New England Conservatory of Music, al que había criticado con ferocidad en años anteriores. Quien se había mantenido fuera de este mundo de forma militante parecía ahora convertido en un hombre del sistema.

Pero la música de Taylor se mantuvo al margen de todo esto. Los años setenta fueron años especialmente fértiles para la obra de piano solista de Taylor. *Silent*

Tongues, de 1974, fue una de sus principales demostraciones, con un Taylor que se movía con destreza desde entornos casi clásicos hasta las mayores erupciones de disonancia. Otras piezas sin acompañamiento —*Air Above Mountains (Buildings Within), Fly, Fly, Fly, Fly, Fly, Indent*— acabaron de perfilar su retrato del teclista como obús humano. En estas ocasiones, Taylor casi consigue hacer de un solo de piano de jazz una exhibición atlética: nadie en el jazz —ni en ningún otro tipo de música— había atacado jamás el teclado con tanta agresividad, produciendo unos sonidos tan inmensos, dominando tanto el instrumento. Cabía esperar que se rompieran las cuerdas del piano, que saltaran esquirlas de marfil y ébano de las teclas. La experiencia de ver a Taylor en plena forma podía ser fascinante, llegando a convencer incluso a los más refractarios al free jazz del poder persuasivo de su musa.

Aunque Taylor sabía que era más cotizado ahora como intérprete de solos, se resistió al encasillamiento, y continuó ampliando el abanico de sus actividades. Sus trabajos cada vez iban más allá de los confines de la interpretación instrumental, extendiéndose hasta incluir chirriantes interpretaciones vocales, gritos rituales, estilizados movimientos corporales o poesía —los elementos culturales más dispares e inverosímiles—. Pero Taylor abría nuevos caminos hasta cuando se asentaba ante el teclado. Se le encargó que escribiera e interpretara una pieza para los bailarines de ballet Mikhail Baryshnikov y Heather Watts. Compuso y tocó para la compañía de danza de Alvin Ailey. Escribió para grandes conjuntos. También continuó trabajando en combos más pequeños, en los que a menudo se vio acompañado por Jimmy Lyons, músico que llevaba mucho tiempo a su lado (desde 1960) y cuyo sonoro saxo contralto servía como firme ancla en medio del maremoto auditivo de Taylor. Su enorme proyecto discográfico *Cecil Taylor Berlin ’88* fue quizás su empresa más panorámica de la época. En este proyecto, que consta de varios discos, el pianista contó con la colaboración de un amplio número de músicos, muchos de ellos europeos, en situaciones que abarcaban el solo de piano, los dúos, los combos y las grandes bandas. No obstante, pese a haber superado los cincuenta años, Cecil Taylor toca aquí incluso con mayor energía, potencia y amplitud expresiva que a sus treinta años.

Hacia mediados de los sesenta, los esfuerzos pioneros de Taylor y Coleman habían dado ya lugar a un movimiento plenamente definido y legitimado. Los músicos que habían acompañado anteriormente a estos pioneros destacaban ahora como intérpretes importantes por derecho propio. Archie Shepp, que había trabajado con Taylor a principios de los sesenta, formó un cuarteto con Bill Dixon, y después participó en los New York Contemporary Five con Don Cherry y John Tchicai. Con el tiempo, Shepp sobresaldría como uno de los mejores publicistas de la música, hablando con frecuencia de sus conexiones con los movimientos políticos progresistas. Cherry siguió disfrutando de una exitosa carrera tras su marcha de la banda de Coleman, iniciando una relación con el sello Blue Note que dio como resultado importantes obras como *Complete Communion* y *Symphony for*

Improvisers. Una serie de seis conciertos organizados por Bill Dixon en el Cellar Cafe, presentados bajo el título de October Revolution in Jazz, legitimarían más si cabe el movimiento, presentando sobre el escenario a Tchicai, Roswell Rudd, Paul Bley, Milford Graves y Sun Ra, entre otros —un total de unos cuarenta grupos, que tocaron casi siempre ante una sala llena—. El éxito de la empresa llevó a la formación del Jazz Composers Guild, una asociación que aglutinó diversos grupos para favorecer la música de vanguardia.

La conversión de John Coltrane al estilo libre, hacia esta misma época, reforzó el poder de extensión y el alcance de la revolución. Muy poco tiempo antes, Coltrane había sido la estrella dominante en el saxo tenor. Ahora, en una nueva serie de grabaciones, sobre todo su orgiástico disco *Ascension*, Coltrane se reveló como uno de los miembros más radicales de la nueva escuela. En esta extraordinaria interpretación de cuarenta minutos, Coltrane y su sección rítmica se ven complementados por media docena de músicos de viento en una salvaje batalla campal, un encuentro de altísima temperatura que para muchos oyentes representaba un adecuado, lógico y anarquista punto de llegada en esta búsqueda de la libertad. Los proyectos posteriores —*Om, Kulu Se Mama, Meditation*— presentan a Coltrane en diferentes contextos, pero igualmente dispuesto a forzar los límites más extremos de la tonalidad y la estructura. Gran cantidad de músicos *free* se reunieron en torno a Coltrane, incluidos los tenores Shepp y Pharoah Sanders, que actuaron y grabaron con él.

El público reaccionó con emociones encontradas ante estas exhibiciones. En una ocasión en la que Coltrane interpretaba un dúo con Shepp en el Down Beat Jazz Festival de Chicago, la multitud se dividió en facciones: la mitad del público incitaba a los músicos a seguir con sus improvisaciones mientras el resto de los espectadores se movían inquietos, abucheaban o incluso se marchaban. Una división similar era evidente entre los críticos de jazz. Pero los creyentes más fieles y los disidentes más acres tenían posiblemente más en común de lo que creían. Algunos oyentes, sin duda, encontraron beneficiosa la catarsis representada por *Ascension* de Coltrane o *Spiritual Unity* de Albert Ayler, pero es indudable que a muchos les deleitaba precisamente el aspecto inquietante de esta música. Este último grupo nunca creyó que los estridentes armónicos o los distorsionados ladridos en corcheas tuvieran un sonido precisamente melifluo: no sería muy aventurado decir que cuanto peor sonase esta música, mejor se adaptaba a sus necesidades. Herbert Marcuse, el filósofo marxista tan leído en aquella época, había elaborado una teoría de la estética sobre esta base, ensalzando aquel arte que rechazaba seguir el orden estricto, el control burocrático, las reglas que limitan al individuo en la moderna sociedad capitalista. Jacques Attali, en su influyente manifiesto de 1977 *Noise*, proclamó que la música, que define como «la organización del ruido», «significa simbólicamente la canalización de la violencia»[169]. Estas opiniones lograban invertir asombrosamente las ideas de la Antigüedad —con su búsqueda de lo sublime, lo armónico y lo bello en el arte— con una fascinación por

lo desordenado y discordante. En la práctica, estas actitudes podían llevar a sorprendentes conclusiones. Un crítico de jazz, exaltando precisamente esta aspereza externa de la música más progresista, llegó al punto de alardear de recomendar precisamente aquellos discos que creía menos susceptibles de gustar al público. Es imposible, en última instancia, entender en toda su profundidad el movimiento *free* sin tener en cuenta estas ideas, sumamente representativas de la época de mediados de los sesenta. El free jazz se enfrentaba al poder establecido, y en una época en la que éste se veía cada vez más atacado, aquél suponía un buen punto de referencia para el ataque. Como tal, el movimiento por la libertad compartió un mismo *zeitgeist* con el acid rock, las manifestaciones universitarias y la contracultura de los años sesenta. Tanto los defensores como los detractores de la vanguardia percibían este hecho en mayor o menor medida, y aunque sus debates a menudo pareciesen centrarse en la música, lo cierto es que siempre había en ellos un nivel discursivo más profundo, lleno de connotaciones políticas e ideológicas. Dicho de otro modo: lo que se pensaba sobre este tipo de arte tenía mucho que ver con las percepciones acerca del estado de cosas reinante en la sociedad.

Entre la segunda ola de músicos del free jazz, Albert Ayler sería el que captó con mayor claridad la fase desconstructiva en la que el movimiento se estaba adentrando. En alguna ocasión explicó a los entrevistadores que el fin ahora era huir de las notas y entrar en un nuevo terreno en el que el saxofón creara *sonido*. Al contrario que Ornette Coleman, muchos de cuyos primeros solos podían ser anotados y analizados a pesar de sus implicaciones musicales, Ayler desafiaba tal asimilación. El sistema temperado de la música occidental era incapaz de abarcar los espasmos, bramidos y gemidos que salían del pabellón de su instrumento. Ayler era un maestro del sonido «sucio», una característica de la tradición afroamericana anterior incluso a King Oliver o Robert Johnson. Era un virtuoso de lo tosco y lo anómalo, con un impresionante número de trucos en su chistera: desafinadas ondulaciones capaces de crear un nudo en el estómago; ladridos en el registro inferior y aullidos en el superior; un vibrato tan amplio que rozaba la parodia; frases lanzadas como dardos, jeroglíficos sonoros desconocidos hasta entonces en el mundo sublunar; notas con las que Adolphe Sax nunca habría soñado y que Selmer nunca habría sancionado. Ayler llevó el vocabulario del saxofón hasta sus límites, hasta tal punto que algunos comentaristas hablan de una «interpretación post Ayler» del mismo modo en que Hegel hablaba del «final de la historia». Los días de la innovación, parecían decir, ya se han cumplido, y sólo cabe esperar algún bis y repeticiones más o menos fieles.

Pero la música de Ayler también tenía un lado tradicional. Sus composiciones con frecuencia presentaban simples melodías diatónicas, que contrastaban en modo extremo con sus acaloradas improvisaciones de free jazz. En las baladas, el amplio vibrato de Ayler persistía por encima de sencillos patrones de redondas o blancas. En composiciones más rápidas, las piezas de Ayler a menudo sonaban como cantarinas canciones folclóricas, evocando una música vernácula casi europea, pero en cualquier

caso de un tiempo y lugar remotos. Estas influencias coexistían con fuentes de inspiración más específicamente afroamericanas, el residuo de la historia personal de Ayler. En su Cleveland natal, que le vio nacer en 1936, Ayler había interpretado dúos de saxofón en la iglesia con su padre, quien también había introducido a su hijo en los estilos de jazz del swing y el bebop. En su adolescencia, Ayler llevó a cabo el estudio formal del saxofón y trabajó en bandas de jazz y rhythm and blues, realizando alguna gira de verano con el *bluesman* Little Walter. Con poco más de veinte años de edad, Ayler sirvió durante tres años en el ejército, tocando en bandas militares, subiendo en alguna ocasión a los escenarios de los clubes de jazz europeos durante sus estancias en el extranjero, y escuchó los sonidos del free jazz que estaban empezando a hacerse oír.

Los primeras grabaciones de Ayler, realizadas a principios de los sesenta en Escandinavia, son una demostración de su lucha contra las limitaciones de la tradición del jazz dominante. Hacia 1964, sin embargo, Ayler había desarrollado su estilo de madurez, que se distinguía por una inmoderada excitabilidad. Ayler mientras tanto se había rodeado de un grupo de compañeros de viaje para sus exploraciones: el batería Sunny Murray, un maestro de la percusión en estilo *free-time*; el bajista Gary Peacock, que podía abarcar con facilidad desde las estructuras convencionales hasta la atonalidad, siendo especialmente hábil en la indagación entre ambos terrenos, y Don Cherry, que tocó con frecuencia con Ayler y se unió a su banda en una gira por Europa. *Witches and Devils*, el disco del cuarteto de Ayler lanzado en febrero de 1964, demostraba hasta qué punto Ayler se había desprendido del estilo del bebop. Pueden oírse en su interpretación algunos elementos de Ornette Coleman y John Coltrane, pero también están supeditados a la concepción más bronca y libre de Ayler. La batería de Murray es el epicentro de desestabilizadoras reverberaciones que insinúan ritmos subyacentes, pero que nunca se resuelven en un compás convencional. La siguiente, grabación, realizada a modo de trío bajo el título de *Spiritual Unity*, cuenta con Ayler, Murray y Peacock: se trata de un importante trabajo y del proyecto con mayor cohesión de conjunto emprendido hasta la fecha por el compositor. Ayler demostró que su radical reformulación del vocabulario del saxofón de jazz era sumamente autosuficiente y no necesitaba otros instrumentos de viento para realzar o apoyar su virulento ataque. Éste abarcaba fervientes exploraciones de los armónicos, cautivadoras evocaciones del sonido de cuerda en el registro superior y volcánicas explosiones de lava sonora. Peacock y Murray se aferraban a estas líneas llenas de energía con la determinación con la que el vaquero se aferra al novillo en el rodeo. Suyo era el mérito, por cierto, de lidiar tan magistralmente con los imprevisibles giros y saltos de Ayler.

Al año siguiente, Donald Ayler se unió como trompetista a la banda de su hermano, ofreciendo desinhibidos *collages* sonoros que complementaban con ingenio su rompedor trabajo de saxofón. En la segunda mitad de la década, la música de Ayler empezó a incorporar elementos de una gran variedad de estilos vernáculos.

Entre estos estaban el rock, el blues, el rhythm and blues, el gospel, la música vocal e incluso la de gaita. Esta nueva dirección no gustó mucho a los admiradores de su obra anterior, y no contribuyó precisamente a atraer al público de rock mayoritario en la época. Poco antes de su muerte, Ayler mostró signos de querer apartarse de estos trabajos casi comerciales.

En noviembre de 1970, Ayler desapareció, y unas tres semanas después fue encontrado su cuerpo en el East River. Los forenses neoyorquinos dictaminaron que se había tratado de una muerte por ahogamiento. Algunos comentaristas apuntaron que podía haber algo más, y circularon rumores sobre la existencia de una misteriosa herida de bala en el cadáver (aunque lo niega el pianista Call Cobbs, que ayudó en la identificación del cuerpo). Otros recordaron ciertos signos de depresión e inestabilidad mental que podían haber llevado a Ayler a quitarse la vida. En otras circunstancias, el renacimiento del jazz producido en los años setenta probablemente hubiese dado un gran espaldarazo a la carrera de Ayler, pero su temprana muerte hizo que todos los elogios fueran ya póstumos.

La siguiente oleada en la evolución de la vanguardia del jazz sería principalmente estimulada bajo los auspicios de diversas organizaciones colectivas que se dedicaron a apoyar la nueva música. Las actuaciones de la «October Revolution» de Bill Dixon llevaron a la creación del Jazz Composers Guild hacia el final de 1964. Con el tiempo entraron en escena otros grupos de diferentes comunidades, incluyendo la Underground Musicians' Association, formada en Los Ángeles, el Black Artists Group, fundado en St. Louis, y la Detroit Creative Musicians Association. Pero la Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), con sede en Chicago, demostraría ser el más influyente de todos estos grupos. La AACM empezó a funcionar en 1965 con la intención de ayudar a los músicos progresistas a encontrar oportunidades de actuación, locales para ensayar y otros apoyos profesionales. El pianista Muhal Richard Abrams fue el primer presidente de la organización —su Experimental Band, un numeroso conjunto de free jazz creado en 1961, había contribuido a establecer los cimientos de la AACM, y muchas de las posteriores grabaciones de Abrams destacarían como importantes revelaciones de la visión estética del movimiento. Otros participantes de esta asociación serían Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Anthony Braxton y Lester Bowie. Con el tiempo, su alcance se extendió: el grupo promovió discos, produjo espectáculos de radio, proporcionó formación musical a alumnos de barrios deprimidos y promocionó a muchos de los músicos y bandas vanguardistas más importantes de la época.

Entre las primeras grabaciones importantes que documentan la música de la AACM están *Sound* (1966), de Mitchell; *Song For* (1967), de Jarman; *Numbers 1 & 2* (1967), de Bowie; *Levels and Degrees of Light* (1968), de Abrams; *Three Compositions of New Jazz* (1968), de Braxton, y *People in Sorrow* (1969), *Tutankhamun* (1969) y *A Jackson in Your House* (1969), del Art Ensemble of Chicago. El título de la obra de Mitchell *Sound*, un proyecto que ayudó a marcar el

comienzo de este nuevo sonido de Chicago, daba testimonio del espíritu preponderante de esta música. Como Ayler, estos artistas fueron centrándose cada vez más en las cualidades del sonido en contraposición a los diseños convencionales de la armonía, melodía y ritmo. La notación al uso era insuficiente para dar cuenta de estas exploraciones ajenas a la escala cromática convencional, en las que las tonalidades rara vez se limitaban a las tradicionales doce notas, moviéndose en cambio caóticamente, como un electrocardiograma en un acceso de taquicardia. Pero ésta era sólo una parte del enfoque de la escuela de Chicago. A diferencia de Ayler y otros de los primeros vanguardistas, los de Chicago evitaron la intensidad de este llamado *energy jazz* en favor de un sonido más abierto, menos impetuoso y más episódico. Esto también se convertiría en un sello característico de la escuela de Chicago, como lo harían muchos otros elementos —préstamos eclécticos de otros géneros, aspectos de la *performance*, tendencias minimalistas y aleatorias y una sensibilidad hacia la música étnica panafricana y mundial—.

En buena medida, la obra de los músicos de la AACM señaló los primeros indicios de la posmodernidad en jazz. Cada vez más, los jóvenes músicos progresistas del mundo del jazz atenuarían su búsqueda de nuevos sonidos con un pronunciado eclecticismo, que incluiría la adopción —a veces la vivisección— de estilos anteriores y otras tradiciones. En esta sensibilidad posmoderna, un aire de cakewalk podía compartir escenario con un políglota discurso ayleriano. Esta posmodernidad también se reflejaba en una actitud desconstructiva hacia la música, un deseo de descomponer los estilos en sus elementos constitutivos, centrándose a veces en un aspecto aislado, otras veces combinando las piezas en sorprendentes nuevas unidades. Esta música era capaz de evocar la elevada seriedad de los estilos progresistas anteriores, pero lo posmoderno también experimentó con todo un abanico de perspectivas diferentes, incluidas el pastiche, la parodia, el fingimiento y la *performance*. En este sentido, el mundo del jazz estaba siguiendo un camino que otras formas de arte ya habían pisado. Su enfoque enciclopédico respecto a los materiales disponibles —hechos sobre todo de piezas y retazos de tradiciones del pasado— era comparable a las técnicas de aquella época en literatura, teatro y artes plásticas.

A posteriori, podemos ver las raíces de esta nueva perspectiva en un gran número de proyectos de los sesenta y setenta. No sólo la AACM, sino artistas tan diversos como Carla Bley y Frank Zappa estaban utilizando elementos del jazz junto con otros fragmentos de los desechos culturales, de una forma que sólo puede ser calificada como «posmoderna». La ópera de Bley *Escalator Over the Hill*, de 1971, era una ingeniosa mezcla de influencias *free*, fusión y elementos clásicos. Una serie de proyectos posteriores de Bley ampliaron estas diversas fuentes de influencia, con un tinte juguetón y posmoderno a menudo presente, como en su *Spangled Banner Minor*, que mezcla el himno nacional de Estados Unidos y otras melodías patrióticas en una mezcolanza politonal que recuerda algo a Charles Ives. Otra pieza de Bley

emula el sonido de la aguja que salta en un tocadiscos. El trabajo de Steve Lacy de este período también anticipaba un gran número de corrientes que cristalizarían en la obra de posteriores músicos posmodernos como Anthony Braxton, David Murray y John Zorn, incluida la fusión de una estética progresista con un interés por la conmemoración de los artistas del pasado (en especial Thelonious Monk, en el caso de Lacy), así como un interés por la grabación frecuente en diferentes contextos. La carrera anterior de Lacy, en la que había trabajado estilos tan variados como el Dixieland y el free jazz, dejó claro que su visión artística tenía pocos prejuicios, y sus trabajos posteriores extendieron una red más amplia, que incorporó elementos electrónicos, lingüísticos, vocales y de baile. El panorama artístico del Nueva York de los años setenta recurrió a muchas de estas tendencias posmodernas, y sirvió como un terreno de encuentro especialmente fértil para las diferentes escuelas de músicos progresistas que surgían en el mundo del jazz. Una serie de grabaciones de mediados de la década de los setenta, publicadas bajo el título *Wildflowers*, exhibía la tremenda diversidad de este caldo de cultivo. Una de las bandas destacadas era Air, un trío formado por el saxofonista Henry Threadgill, el bajista Fred Hopkins y el batería Steve McCall, cuya obra reflejaba la estética emergente. Sus exploraciones podían abarcar desde Scott Joplin hasta Albert Ayler. Tras la disolución de este grupo, Threadgill continuó creando una obra nueva, sumamente experimental y con combos más amplios. Estos diversos artistas, pese a todas sus diferencias, compartían un gusto por la expansión del espectro de la música contemporánea para incluir una gama más de posibilidades sonoras que ni siquiera habían contemplado los más fervorosos experimentalistas. En su forma más pura, su obra reflejaba un movimiento tectónico en el que la teoría de la música era reemplazada por una celebración casi primitiva del sonido puro e inmediato, unida a una estética de la democracia igualitaria. Por encima de todo, estos artistas evitaban la adhesión rígida a cualquier escuela, quedando abiertos al potencial de todas las tradiciones anteriores.

Estas nuevas corrientes llegarían mucho más allá de Chicago y Nueva York. La obra de Hamiet Bluiett, Julius Hemphill, Oliver Lake y otros músicos asociados con el Black Artists Group de St. Louis revelaba un enfoque similarmente expansivo del jazz, que contenía aspectos del teatro, la poesía y las artes plásticas. En la costa oeste, John Carter, que junto a Bobby Bradford había formado de Los Ángeles un grupo construido sobre los principios vanguardistas de Ornette Coleman, creó una gran obra posmoderna durante los años ochenta con su proyecto en cinco volúmenes «Roots and Folklore», que hacía una crónica en palabras y música de la historia afroamericana. En Europa, el saxofonista, clarinetista y compositor holandés Willem Breuker seguiría un estilo posmoderno igualmente ecléctico con su Kollektief, formado a mediados de los setenta.

Pero el ímpetu más crítico de su enfoque desconstructivo vendría de los músicos de la AACM. La influencia de Ayler todavía predominaba en muchas de las primeras grabaciones de la escuela de Chicago. Pero empezó a fusionarse con otros elementos

posmodernos en la obra en evolución del Art Ensemble of Chicago. El lema del Art Ensemble, «la gran música negra: desde lo antiguo hasta lo moderno», definía muy bien su actitud hacia la tradición. Fragmentos de gospel o funk podían codearse con la disonancia y el ruido. Un majestuoso vals podía desintegrarse en la mayor anarquía musical. Su afición por la vestimenta y el maquillaje inusual, así como sus préstamos de otros géneros (teatro, baile, pantomima, comedia), reivindicaron los elementos de *performance* que habían subyacido durante mucho tiempo bajo la superficie del jazz. Su elección de instrumentos era igualmente diverso: banjos, fagotes, bongos, bocinas, campanas y otros mil elementos instrumentales, que se abrieron paso en los escenarios junto a los instrumentos habituales en el jazz.

El Art Ensemble estaba inicialmente formado por Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Lester Bowie, Malachi Favors y, por un corto período, el batería Phillip Wilson. La banda hacía caso omiso de la división del trabajo practicada tradicionalmente por la mayoría de los combos de jazz. Es cierto que Mitchell y Jarman podían esgrimir sus saxofones en primera línea, pero era tan probable que hicieran el acompañamiento como que fueran solistas líderes, tan dispuestos a tocar percusión e inusuales instrumentos de viento —caracolas o silbatos— como el saxofón contralto o tenor. Lester Bowie podía demostrar su maestría en un amplio registro de estilos de trompeta, cubriendo toda la gama desde los gruñidos y gemidos a modo de pseudo King Oliver hasta la vena funk de la época. Pero también podía aportar energía a una interpretación del Art Ensemble golpeando el bombo o haciendo otras insólitas gracias de cara a la galería. Malachi Favors actuaba como bajista en el grupo, pero podía hacer maravillas con casi cualquier instrumento de cuerda, desde el banjo hasta la cítara, así como con los omnipresentes instrumentos de percusión, verdadera seña de identidad del Art Ensemble. De hecho, se dice que el Ensemble llevó consigo quinientos utensilios musicales cuando se desplazó a Francia a finales de los años sesenta.

El Art Ensemble llamó la atención del público europeo. A los pocos meses de llegar, la banda había grabado media docena de proyectos, incluidos algunos de sus mejores trabajos. Los discos se complementaban con frecuentes conciertos, actuaciones en la radio y encargos para partituras de películas. Durante este período, el percusionista Don Moye se unió a la banda. Aunque esta incorporación no fue bien recibida por algunos seguidores de la banda —que temían la adición de una base rítmica más convencional a los fluidos y libérrimos *collages* de sonido del Art Ensemble—, los antecedentes de Moye en el free jazz y su amplia colección de instrumentos de percusión estaban muy en sintonía con los impulsos artísticos del Ensemble. De igual modo, Moye añadió un trasfondo más estructurado y abiertamente polirrítmico, a menudo más insistente, al sonido de la banda. En la época de su regreso a los Estados Unidos en abril de 1971, el Art Ensemble se había ganado una importante reputación como poderoso exponente de lo que el crítico Gary Giddins llamó con mucho acierto «jazz de guerrillas». Su enfoque multicolor tan

pronto tomaba algo prestado de los estilos anteriores como los desautorizaba. Ningún sonido, ningún enfoque, parecía fuera de lugar en una interpretación del Art Ensemble.

Los conciertos y las apariciones en clubes expresaban la esencia de la banda de una manera que las posteriores sesiones de estudio del grupo sólo podían aproximarse. En realidad, esta banda necesitaba ser vista a la vez que oída. Vestidos con ropas africanas, con las caras pintadas o cubiertas con máscaras, rodeados de sus «pequeños instrumentos» —tantos que necesitaban dos horas para preparar la actuación—, el Art Ensemble presentaba un llamativo aspecto que tenía pocos precedentes en el mundo del jazz. Las diversas grabaciones en directo del grupo, como *Live at Mandel Hall, Baptizum* y *Urban Bushmen* no fueron capaces de reproducir plenamente la experiencia de las actuaciones en vivo del Art Ensemble, aunque aun así transmitiesen el espíritu vital e imprevisible de la banda, así como su caleidoscopio musical. El concierto en el Mandel Hall, por ejemplo, abarca desde el más feroz jazz enérgico (*energy jazz*), hasta alegres síncopas y reflexivos interludios, entremezclados con afectadas exhortaciones al público. La decisión del Art Ensemble de grabar para el sello ECM desde finales de los años setenta fue un acontecimiento especialmente polémico dentro del mundo del jazz. Estos dos sonidos, el de ECM y el de la AACM, eran vistos por muchos como perspectivas incompatibles, ahondando el primero en las tendencias europeas de la música del jazz, celebrando la segunda sus raíces africanas y afroamericanas. Y aunque algunos trataron de ver que la banda se había «vendido» con el álbum de debut *Nice Guys* —cuyo título consideraban un potencial atenuante de su fuerza vital—, este disco constituyó uno de los trabajos más creativos del Art Ensemble de toda la época.

La oleada posmoderna del jazz de los setenta se vio favorecida por la obra de otro músico de Chicago, el saxofonista Anthony Braxton. Si se contempla a grandes rasgos, la carrera de Braxton guarda un parecido superficial con la del Art Ensemble. Braxton también era un defensor del free jazz y uno de los primeros miembros de la AACM y, al igual que el Art Ensemble, se trasladó a París a finales de los sesenta. En sus discos ha aparecido a veces junto a otros músicos de la AACM; como ellos, su obra traspasaba las barreras estilísticas, y lo que tomaba prestado de otros géneros era toda una caja de sorpresas. Pero Braxton, en todo caso, parecía buscar aún más que sus contemporáneos de Chicago (si es que esto era posible). Además, ninguna otra figura de este período tipificaba mejor el afán posmoderno por reelaborar *todas* las tradiciones anteriores, digerir cualquier estilo posible, incorporar todo sonido distinto, todo bajo la bandera del progresismo. Sólo un vistazo a la instrumentación de la producción de Braxton dice mucho sobre sus eclécticos y excéntricos enfoques. Ha escrito para dos pianos, cinco tubas, e incluso para cuatro palas con amplificador. Se puede encontrar en su obra música para saxofón solista, para dúo, trío o cuarteto de jazz, para cuarteto de cuerda; música para orquesta, para orquesta y cuatro proyectores de diapositivas, para orquesta y teatro de marionetas, incluso música para

cuatro orquestas.

Braxton derribó con éxito las barreras artificiales que habían segregado a la comunidad de jazz vanguardista —a menudo provocando polémica con ello—. A diferencia del lema del Art Ensemble acerca de la «gran música negra», Braxton adoptó con arrojo tanto la visión europea como la afroamericana de la música contemporánea, y no dudó en incluir a Schönberg, Webern, Cage y Stockhausen entre sus influencias, al lado de Coltrane, Coleman y Ayler. Aún más, derribó las barreras que separaban el free jazz y el jazz «normal», asombrando con una serie de grabaciones «tradicionales» que ofrecían interpretaciones convencionales de temas clásicos. Traspasó las barreras raciales, el máximo tabú del mundo del jazz, alabando con frecuencia a Paul Desmond, Lee Konitz y Warne Marsh, y trabajando en conjuntos racialmente mixtos como el cuarteto Circle (con Braxton, Chick Corea, Barry Altschul y Dave Holland) o junto a Dave Brubeck, o bien con diversos músicos europeos. Desdeñó la clasificación que dividía a los músicos de free jazz en defensores del *energy jazz* neoyorquinos y paisajistas sonoros chicagüenses. Por último, Braxton rechazó la presunta división entre los aspectos emocionales y cerebrales del jazz, invitando incluso al ridículo con su adopción de gestos intelectuales (jugar al ajedrez, fumar en pipa, vestir como un catedrático de Harvard, hablar de filosofía, usar diagramas pseudocientíficos en lugar de títulos convencionales para sus composiciones), una seriedad que también impregnaba su música. Una de las paradojas de la vida profesional de Braxton es que esta destrucción de barreras, esta aceptación de cualquier fuente de inspiración al margen de prejuicios o sesgos, le ganó muy pocos amigos. «No me gusta Braxton», dijo a un periodista una vieja gloria del jazz. «No me gusta ese jersey. No me gusta esa pipa. No me gusta ese pelo». Estudiando la carrera de Braxton, el crítico Greg Tate llega a la siguiente conclusión: «quizá no haya criatura alguna en el mundo del jazz capaz de rivalizar con Braxton en su talento para inspirar antipatía»[170].

La diversidad de Braxton está muy bien representada en su prolífica producción artística. Su trabajo de 1968 *For Alto* legitimó el papel del saxofón sin acompañamiento en el jazz de la época, y fue el trabajo más importante de esta clase desde el tema «Picasso» de Coleman Hawkins (1948). Su grabación *Paris Concert* con el conjunto «Circle» en 1971 indicaba que la personal abstracción de Braxton podía prosperar en un apasionado combo de jazz, lo que quizás quede especialmente demostrado por la intensa reelaboración en cuarteto del *standard* «No Greater Love». Los discos de Braxton para el sello Arista durante los años setenta le dieron gran libertad para llevar a cabo algunos de sus proyectos más ambiciosos, incluido su *Creative Orchestra Music* (1976), que exhibe a Braxton en su faceta de compositor en un trabajo decididamente posmoderno, casi un compendio de la música americana. Aquí Braxton se mueve en medio de la pieza desde la marcha al estilo de Sousa hasta el minimalismo de un solo acorde de Reich y Glass y los ataques aylerianos con el saxofón, y en algún otro momento evoca rasgos estilísticos de Ellington o de la AACM.

Otras obras dignas de mención para Arista abarcan desde los dúos intimistas con Muhal Richard Abrams hasta trabajos en masa como *For Four Orchestras*. Su trabajo con formas de jazz dominantes empezó a fructificar en sus grabaciones «In the Tradition» de los años setenta, y continuó con discos de finales de los ochenta que se centraban en la música de Thelonious Monk y Lennie Tristano. Diversas grabaciones en combo con Black Saint, Hat Art y otros sellos han seguido atestiguando la curiosidad constantemente sagaz e itinerante de esta figura clave del jazz.

Los principales héroes del jazz posmoderno han tendido, como Braxton, a ser prodigiosos en su ingente producción y omnívoros en sus gustos. Ningún músico de su generación ha llegado a personificar estos rasgos en mayor grado que el saxofonista David Murray. Antes de cumplir cuarenta años, Murray tenía ya unos ciento cincuenta discos en su haber. Éstos abarcaban un impresionante abanico de contextos y estilos, desde el solo de saxofón hasta la *big band* y muchos otros contextos intermedios. Es un síntoma del jazz posmoderno en general, y de la carrera de Murray en particular, que los intentos de describir esta música tiendan a caer en una enumeración de las diversas influencias. Ciertamente, a los genealogistas del jazz podía llevarles mucho tiempo detallar los predecesores que dejaron su rastro en uno u otro disco de Murray. El título de uno de sus primeros discos famosos, *Flowers for Albert*, estaba dedicado a Albert Ayler, cuya influencia en Murray era evidente, como lo era la repercusión de otros saxofonistas de vanguardia como Eric Dolphy y Ornette Coleman. Pero Murray, con el tiempo, también sería comparado con un gran número de estilistas del saxofón —Sonny Rollins, John Coltrane, Paul Gonsalves, Eddie «Lockjaw» Davis, Ben Webster e incluso Sidney Bechet— con mayor o menor acierto.

Por supuesto, la carrera de Murray, tal y como evolucionó, vino a reflejar la distancia cada vez mayor entre el jazz progresista y la *freedom music*, un abismo que se abrió en los años setenta y se ensanchó apreciablemente en los ochenta y noventa. «La música tiene que empezar a tener *swing* de nuevo», comentó Murray en una entrevista en 1983. «Creo que refleja los aspectos sociológicos de cada época; la gente no quiere una música que tenga que sufrir»[171]. Tanto en su faceta de compositor como en la de instrumentista, Murray ha perseguido este ideal. En el proceso ha incorporado la influencia de otros grandes compositores e intérpretes de jazz, especialmente Mingus y Ellington, como es más evidente en su obra para conjuntos grandes. Las grabaciones del octeto de Murray para el sello Black Saint han sido especialmente evocadoras, recordando el don de Mingus para mezclar el formalismo con una despreocupada inconsciencia. Los períodos de estancia como hombre de banda con James Blood Ulmer y Jack DeJohnette han amplificado la amplitud mostrada en los momentos en los que el saxofonista actuaba como líder, mientras que su trabajo con el World Saxophone Quartet da aún mayor testimonio de la diversidad de Murray. Pero ha demostrado sentirse igualmente como en casa tocando cambios en un combo convencional, recurriendo a sus fuerzas como solista

para dar vitalidad a interpretaciones de Body and Soul y otros clásicos.

El World Saxophone Quartet, en el que Murray trabajó junto a Julius Hemphill, Oliver Lake y Hamiet Bluiett, fue fundado en 1976 cuando, durante una visita a Nueva Orleans para dar seminarios y conciertos, los cuatro músicos descubrieron que el público respondía de manera sumamente favorable a su música sin sección rítmica. El concepto de cuatro instrumentos interaccionando sin otro apoyo invita a comparaciones con el cuarteto de cuerda clásico, aunque el World Saxophone Quartet fuese ajeno a cualquier esnobismo cultural. Hacía una música que trascendía los límites, que podía quitarse el sombrero ante Ellington en un momento dado, dar un giro hacia la atonalidad en el siguiente o dar paso a un poco de música africana, soul o rhythm and blues. Una serie de publicaciones con el sello Elektra —*Plays Duke Ellington, Rhythm and Blues, Metamorphosis* (con percusión africana)— demostró su habilidad en estos diferentes géneros, mientras que grabaciones anteriores para el sello Black Saint, como *Steppin' with the World Saxophone Quartet, Revue* y *Live in Zurich*, sirvieron como vehículos eficaces para el lucimiento de las habilidades compositivas de cada uno de los miembros. Hemphill se había criado en Fort Worth (Texas), donde se había familiarizado tanto con la tradición de rhythm and blues de la ciudad como con las corrientes progresistas del jazz, que asimiló de primera mano durante sus estudios con John Carter. Lake también podía presumir de tener profundas raíces en el mundo del free jazz, habiendo presidido el Black Artists Group de St. Louis. A principios de los setenta, Lake trabajó en París con otros músicos del Black Artists Group antes de desplazarse a Nueva York. Bluiett también se asoció con el Black Artists Group antes de desplazarse a Nueva York en 1969, donde trabajó con Sam Rivers y Charles Mingus. Los cuatro componentes del World Saxophone Quartet eran hábiles compositores. Pero gran parte del magnetismo de su interpretación procedía del equilibrio artero entre la estructura y la espontaneidad, entre seguir las partituras escritas y pasarlas por alto. La muerte de Hemphill en abril de 1995 terminó con este fructífero compañerismo, pero los miembros que quedaron mantuvieron el WSQ, trabajando por un tiempo con otros intérpretes de metal antes de contratar a John Purcell como sustituto regular.

Las corrientes posmodernas en todas las artes típicamente han llegado a adoptar el empleo de la parodia y la imitación como instrumentos últimos para la desconstrucción de tradiciones heredadas. La pasada seriedad de la primera generación de pioneros vanguardistas fue finalmente seguida de una irreverente actitud «en la onda», un camino que rápidamente nos lleva desde las abstracciones del cubismo hasta las latas de sopa Campbell sobre lienzo. En el mundo del jazz, ningún artista ha sido más representativo del espíritu warholiano que el saxofonista y compositor John Zorn. Mientras era estudiante en el Webster College a principios de los setenta, Zorn se había visto inspirado por la música de la AACM y el Black Artists Group. Pero como muchas otras de las nuevas caras del panorama neoyorquino de los ochenta y noventa —incluidos compañeros posmodernos y colaboradores como Tim

Berne, Wayne Horvitz, Bill Frisell y Bobby Previte—, Zorn llevó el eclecticismo de sus modelos un paso más allá, incluso superando a un Braxton o Murray en la amplitud de sus fuentes. Sus gustos merodeaban mucho más allá del mundo del jazz, y en un proyecto determinado podía incluir el punk, la música aleatoria, el *klezmer* o bandas sonoras de *spaghetti western*, entre otros géneros. A veces estos estilos están yuxtapuestos de modos sorprendentes — un equivalente auditivo del *zapping*—, inspirando, por ejemplo, que composiciones de Ornette Coleman sean tocadas con la frenética energía de una banda de heavy metal o el tema de una película de James Bond sea rociado con un condimento de ruido electrónico.

La obra de Zorn entra en una serie de amplias categorías. Sus piezas a modo de juego proporcionan una alternativa a las estructuras basadas en el acorde y el metro del jazz dominante a favor de instrucciones más o menos complejas —básicamente, las «reglas» del juego— que establecen un marco para la composición sin especificar ningún resultado predeterminado. Su disco *Cobra* aporta una mirada a las diferentes posibles consecuencias que resultan de una *game piece* específica para doce músicos (aunque las señas que dirigían el transcurso de la pieza no están adecuadamente expresadas por el disco). Pese a todas sus limitaciones, estas obras intentan recuperar el sentido esencial del jazz, fue supedita las certezas de un producto acabado al proceso creativo —del mismo modo en que la ceremonia del té japonesa difiere de una funcional taza de café—. Una segunda serie de obras, que incluyen proyectos como *Naked City* y *The Big Gundown* (con música de Ennio Morricone), está guiada por la fascinación de Zorn por el cine, especialmente por géneros cinematográficos como el *western* o el cine negro. Lo posmoderno en todos sus medios se acerca frecuentemente a formas muy estilizadas: en una época en la que la mayor parte de las rígidas estructuras del arte se habían desmoronado, estos géneros seguían encarnando una serie de convenciones y expectativas del público, que permiten el empleo eficaz de la parodia y la imitación. Otros proyectos de Zorn podían centrarse en facetas de la *world music*, una figura del jazz específica, famosa (Ornette Coleman) o medio desconocida (Sonny Clark), o bien recurrir a la música clásica contemporánea («Forbidden Fruit», escrita para el Cuarteto Kronos).

El guitarrista Bill Frisell también ha demostrado, a veces, un gusto por la imitación, pero su obra refleja más a menudo un desusado interés —dado el contexto cultural— por mantener un estilo individual e identificable. Hasta en su proyecto más decididamente ecléctico, *Have a Little Faith* (un impresionante repaso musical de la música norteamericana, desde Sousa, Copland e Ives hasta Bob Dylan, Rollins y Madonna), el punto de vista de Frisell evita la reducción a un simple distanciamiento satírico. Aunque enseguida elogia a los numerosos guitarristas que le han influenciado, desde Jim Hall hasta Jimi Hendrix, su interpretación mantiene una inconfundible originalidad que hace imposible buscar antecedentes musicales de su estilo guitarrístico. Sus líneas ondulantes transmiten una estética minimalista ligada a la preocupación del pintor por el color, la textura y la luz. Y aunque Frisell es un

entusiasta del empleo de diversos instrumentos electrónicos para distorsionar el sonido de su guitarra, típicamente los usa como un medio para conseguir una expresión artística más profunda, no como fines en sí mismos. Pese a toda la diversidad superficial de sus esfuerzos, los paisajes musicales de Frisell están en su mayoría pintados con acuosos tonos pastel, y describen panoramas muy despoblados entre pálidos horizontes. La parte meditabunda y taciturna de Frisell queda especialmente bien documentada en sus discos para el sello ECM. Pero también desempeña un papel en sus proyectos en la cultura pop que trascienden los géneros, y que van desde colaboraciones con iconos del rock como Ginger Baker y Elvis Costello hasta bandas sonoras para todo tipo de trabajos, desde los dibujos animados de televisión hasta las películas mudas de Buster Keaton.

Figuras como Zorn y Frisell han hecho algo más que dejar huella en el *sonido* del jazz. También han estimulado la necesidad de volver a evaluar el papel social del jazz. El carácter travieso de su obra ha tendido a eclipsar los anteriores tintes políticos del jazz progresista. Estos últimos aspectos hacen sentir de vez en cuando su presencia en las obras posmodernas (como en la majestuosa ópera de Anthony Davis *X: The Life and Times od Malcolm X*), pero en su mayor parte la visión del jazz como una música con grandes «inquietudes sociales» ha disminuido considerablemente con el paso de los años. El papel desempeñado por el jazz en la integración racial en décadas anteriores o la coincidencia de la *freedom music* con el movimiento por los derechos civiles tienen pocos paralelos en el jazz posterior a 1970, en el que las políticas progresistas y los asuntos sociales desempeñan sólo un papel secundario y separado. Se mantiene una vena de activismo (como no podría ser de otra manera, dada la historia de la que brota esta música), pero es ahora sobre todo una cuestión de retórica, supeditada a otros aspectos.

Se suele establecer un contraste entre los posmodernos y los «nuevos» tradicionalistas del mundo del jazz (que trataremos un poco más adelante). Pero estos dos enfoques han convergido cada vez más. Ambos disfrutan inspirándose en estilos y convenciones anteriores, y a menudo son sólo los sutiles matices en la actitud de los músicos —desde el distanciamiento posmoderno hasta la veneración neotradicionalista— lo que distingue a ambos grupos. El saxofonista Joe Lovano es especialmente hábil a la hora de estar a caballo entre ambos grupos. Ha trabajado al lado de Frisell en el trío de Paul Motian, reinterpretando *standards* con una sagaz intensidad que elude tanto la devoción incondicional a la tradición como la actitud en último término limitadora del humor irónico. No tiene ningún reparo en adoptar un enfoque lírico para una balada. Pero Lovano conserva sus raíces en la tradición progresista de Coleman y Dolphy, que se demuestra en una habilidad para moverse dentro y fuera de los cambios de los acordes. En su disco de 1995 *Rush Hour* el saxofonista colabora con Gunther Schuller en una serie de interpretaciones de conjuntos grandes que ponen de manifiesto el amplio listado de talentos de Lovano. En el disco siguiente, un múltiple CD grabado en directo en el Village Vanguard —

una especie de rito de iniciación para los saxofonistas, en vista de sus predecesores: Rollins, Coltrane, Gordon, Henderson, Pepper—, Lovano combina el melodismo y la interpretación «marginal» en su interpretación de «Fort Worth», un apasionado homenaje a Ornette Coleman. «Lament for M», del disco *Rush Hour*, ofrece una fusión similar, en la que la abstracción está temperada por una aguda introspección. Estos trabajos muestran que las reconstrucciones a partir de diversos elementos de la historia del jazz son tan válidas como los intentos desconstructivos de descomponer la interpretación de jazz en sus componentes básicos de sonido y estilo. Incluso después de la revolución de vanguardia, los edificios sólidos son tan posibles como las estructuras provisionales unidas entre sí con mil elementos sonoros.

Pero estas dos posibilidades —un intento analítico de reducir la música a puras esencias y un esfuerzo sintético de construir nuevas totalidades— parecen representar sólo puntos temporales de parada en un ambiente del jazz que está en un estado de cambio tremendo. Aunque un espíritu progresista aún impregna la mentalidad de los aficionados y críticos de jazz, la historia contemporánea de la música no mostrará ya más los avances lineales paso a paso que una vez marcaron la evolución de la música. En su lugar, el mundo del jazz cada vez se ha ido pareciendo más a la «escena» de la galería de arte contemporánea, en la que las nuevas tendencias vienen y van con una extraordinaria presteza y las carreras de cada oleada de nuevas «estrellas» parecen tener vidas cada vez más cortas. Las instituciones del tipo sellos discográficos y locales nocturnos —ya fuese la Knitting Factory o el Village Vanguard— se hacen tan influyentes como las grandes galerías de Nueva York en el mundo del arte. No son simplemente locales pasivos, sino árbitros cada vez más importantes del buen gusto, movimientos legitimadores que determinan cuál de la amplia gama de estilos posibles es (temporalmente) ensalzado y promovido. La dimensión total del impacto de este nuevo estado de cosas todavía no ha sido plenamente entendido por los consumidores de música. Tanto los aficionados como los críticos se han acostumbrado a una serie de grandes figuras destacadas (Armstrong, Ellington, Parker, Miles, Coltrane, Coleman), cada una de las cuales ha llevado la música un paso más allá. Muchos seguidores y críticos todavía están esperando al «siguiente» gigante, que hará continuar esta tradición. Pero los movimientos posmodernos siempre implican una sutil ambigüedad —además son, en muchos aspectos, una exaltación de esta ambigüedad—, ambigüedad en la que las líneas absolutas ya no distinguirán más entre los monarcas por derecho hereditario y los simples aspirantes al trono.

FUSIÓN JAZZ-ROCK, FUSIÓN MUNDIAL Y FUSIÓN CLÁSICA

El jazz siempre ha sido una música de fusión. «Nada de lo que venga de Nueva Orleans es puro» —como dijo alguien—. Pero aun tratándose de una ciudad como Nueva Orleans, el primer jazz resultaba una mezcla especialmente compleja. La mentalidad sureña, que medía de manera obsesiva gradaciones mínimas (describiendo las diferencias entre mulatos, cuarterones, etc., del mismo modo en que Tomás de Aquino clasificaba a los arcángeles en querubines y serafines), pronto llegó a un callejón sin salida a la hora de trazar la ascendencia de esta música radicalmente nueva. Impuro de nacimiento, el jazz lo fue cada vez más en su evolución. Su historia está marcada por una predilección por el mestizaje musical, por un deseo de relacionarse con otros estilos, produciendo una progenie nueva y radicalmente diferente. En su forma más temprana, el jazz mostró una capacidad de asimilar el blues, el rag, la marcha y otros estilos; en su evolución, transformó una gran cantidad de sonidos y estilos aún más dispares. No demostró pretensiones, mezclándose con la misma facilidad con músicas vernáculas —la canción popular americana, el son cubano, la samba brasileña, el tango argentino— como con el mundo de las salas de conciertos. El jazz conserva en su forma contemporánea vestigios de todos estos pasos. Es el más glorioso de los híbridos.

Pero el concepto de jazz como fusión tomó especial relevancia a finales de los sesenta. El jazz estaba al borde de un período particularmente pronunciado de absorción y expansión. Durante la siguiente década, los exponentes líderes de la música intentarían ambiciosas fusiones con un vertiginoso despliegue de estilos populares, étnicos y clásicos. A veces, los híbridos resultantes estarían tan lejos de la tradición de la música que los oyentes se preguntarían con sorpresa si los resultados podían seguir siendo denominados jazz. Estos experimentos llegarían incluso a poner en cuestión el legado más sagrado del mundo del jazz: la sensación sincopada de *swing*. En su lugar, ahora se encuentra con un gran número de ritmos alternativos: acentuados *riffs* de rock, rumores de percusión de otras latitudes, suaves estilos europeos y experimentos en el compás libre. Los tipos de fusión variarían mucho, desde los toques etéreos de la sala de conciertos del sonido ECM hasta el ritmo de música disco del jazz-rock, pero comparten una atención que mira cada vez más hacia el exterior. Hacia finales de los setenta, el legado de Buddy Bolden había conquistado verdaderamente el mundo. Se había convertido en algo más que un estilo de música —era una perspectiva que aparentemente podía englobar todas las músicas —.

Pero para muchos oyentes durante este período, el término «fusión» tenía un significado muy limitado y específico. Describía los diversos intentos de combinar el jazz con el rock. El disco de Miles Davis *Bitches Brew* supuso a finales de los sesenta un evento señalado en este sentido. Este sonido teñido de rock emergente amplió sustancialmente el público del jazz. Se puede sospechar que desempeñó un papel

decisivo en estimular un mejor entorno financiero para todos los estilos de jazz durante los setenta. Los aficionados que se acercaron al jazz a través de la fusión pronto se vieron atraídos por otros estilos de la música improvisada. En consecuencia, la base económica del jazz se amplió y estabilizó durante este período, después de años de estancamiento y declive. Abrieron sus puertas nuevos clubes, proliferaron los sellos discográficos de jazz y los músicos expatriados volvieron de sus exilios en el extranjero.

Las ventas de *Bitches Brew* proporcionaron una medida impresionante de este cambio de las cosas. Las producciones de mediados de los años sesenta, pese a toda su aclamación crítica y perdurable significado, eran vendidas en cantidades por debajo de las cien mil unidades. Pero *Bitches Brew* vendió cuatrocientos mil ejemplares en su primer año. Davis acogió a esta nueva audiencia con ganas: grabó prolíficamente en los dieciocho meses siguientes, asombrando a los ejecutivos de Columbia que previamente se habían encontrado con dificultades a la hora de atraerlo al estudio; se pone en evidencia ocupándose de las funciones publicitarias de la compañía y participa en espectáculos televisivos; acepta actuar en templos del rock como en Fillmore West y Fillmore East, incluso cuando eso significaba servir como telonero para otra banda. Davis también estaba trabajando ahora con una amplia gama de músicos y sonidos —por ejemplo, en las sesiones *Bitches Brew* Davis tiene doce músicos a sus órdenes, diez de ellos en la sección rítmica. Sólo Wayne Shorter era un vestigio del quinteto de mediados de los sesenta.

Algunos críticos acusaron a Davis de venderse. Pero lo más notable de *Bitches Brew* era lo poco que Davis trató de acercarse a las tendencias de las corrientes más imitativas del pop-rock. Todos menos uno de los temas duraba más de diez minutos —prácticamente garantizando que Davis estuviera poco tiempo en antena—. Las canciones estaban muy estudiadas para evitar el comercialismo fácil. Los oyentes que buscaban arreglos rigurosos, ganchos melódicos, sencillos compases bailables o letras memorables era probable que quedaran decepcionados. Ésta era una música cruda, sin filtraciones, laberíntica, discursiva y a menudo rígida. La amplia sección rítmica creaba una textura densa, espesa. Y el líder de la banda permanecía tímido, solía dejar a los músicos que trabajaran sobre largos y estáticos acompañamientos improvisados antes de entrar con la trompeta. Incluso entonces, las líneas del metal de Davis estaban muy lejos de ser solos en el sentido convencional. En su lugar, parecían sólo una capa más de sonido, situada en la cima de todo ese remolino acústico. Este disco puede ser, como muchos afirman, el padre de la fusión entre el jazz y el rock. Pero aún siendo así, es bastante difícil vislumbrar su parecido paterno con los discos de Grover Washington y Spyro Gyra con más arreglos que sustancia.

Davis aplicó este enfoque en una serie de proyectos posteriores. El productor Teo Macero adoptó un papel cada vez más importante en esta época, empleando técnicas de empalme para crear interpretaciones acabadas a partir del infinito material de estudio y el material en directo que Davis estaba grabando. En el disco de la banda

sonora de Davis para la película *Jack Johnson*, uno de los proyectos más sólidos del trompetista de ese período, Macero realizó un espectacular cambio en la pieza de Davis «Yesternow» incorporando fragmentos de «Shh/Peaceful» —música que había sido grabada más de un año antes con una banda diferente—. El contraste es desconcertante y disyuntivo, pero no desentonaba con la caótica sensibilidad del nuevo sonido de Davis. *Live/Evil*, de este mismo período, ofrece un contraste igualmente singular, ya que los resultados del interesante proyecto de estudio de Davis con el brillante instrumentista y compositor brasileño Hermeto Pascoal se yuxtaponen de una manera muy extraña con interpretaciones en directo de la banda de trabajo de Davis. A veces casi parece como si Davis estuviera desafiando al público de rock que ahora acudía a verle. Sobre todo, evitaba la recapitulación en el escenario de discos famosos —la fórmula consagrada por la tradición para las bandas populares— a favor de una conexión incesante de fragmentos dispares, empezando un miasma de sonido y ritmo. Pero la crudeza de su música puede que explique en parte su éxito comercial. Desplegó un filón de rebelión que estaba en sintonía con las actitudes contraculturales de finales de los sesenta, dando a Davis credibilidad entre los jóvenes oyentes que probablemente habrían «perdido el interés» con un formato más fácil. La prueba de esto vino con el disco de Davis de 1972 *On the Corner*. Aquí Davis estaba dispuesto a emplear elementos más abiertamente comerciales, especialmente ritmos de baile más insistentes. Pero los críticos en su mayoría pusieron por los suelos el nuevo sonido, y las ventas no alcanzaron las expectativas de Davis. Con *Bitches Brew*, Davis había captado a oyentes de rock jóvenes y en su mayoría blancos, pero con *On the Corner* y sus proyectos siguientes, Davis se dedicó a captar la atención del público urbano negro. Pero muchos de los anteriores hombres de la banda de Davis estaban sobrepasándole a este respecto. En 1975, Davis fue relegado a hacer una gira como telonero de Herbie Hancock, cuya banda de fusión entre el jazz y el funk, los Headhunters, estaba consiguiendo la atención del mismo público negro al que Davis sólo aspiraba.

La tibia reacción a su música era sólo uno de los muchos problemas que ahora hubo de afrontar Davis. En octubre de 1972 un accidente automovilístico le rompió ambos tobillos. Su cadera izquierda, de la que había sido operado años antes, se resentía cada vez más, y a menudo llegaba a dejarle inmovilizado. Una úlcera sangrante se añadió a sus dolencias, así como unos nodos laríngeos que dificultaban su respiración y le dejaban corto de aire al tocar la trompeta. Sus problemas con el alcohol y las drogas contribuyeron a deteriorar aún más su situación. Pese a estos problemas de salud, Davis continuó con un activo programa de actividades, emprendiendo conciertos en Japón a principios de 1975, que serían grabados y publicados bajo los títulos de *Agharta* y *Pangaea*. Pero Davis no aguantó mucho más, y pronto se retiró del panorama musical. Según afirmó, no tocó su instrumento en más de cuatro años, permaneciendo casi recluido en su casa.

Pero el movimiento de la fusión jazz-rock, el legado de Davis, se consolidaba

ahora como el estilo comercialmente más viable del momento. Algunos antiguos miembros de las diversas bandas de Davis estaban tomando la delantera en este terreno, con tres grupos que demostraron ser especialmente influyentes: Return to Forever de Chick Corea, la Mahavishnu Orchestra de John McLaughlin y Weather Report, liderado conjuntamente por Wayne Shorter y Joe Zawinul. Pero esto fue sólo parte de la repercusión que tuvieron quienes habían tocado con Davis en el nuevo estilo. Como señalamos anteriormente, el disco de Hancock *Headhunters* (1973) obtuvo unas ventas masivas, atrayendo un público joven y de color con piezas orientadas hacia el funk como «Chameleon» y una versión actualizada de «Watermelon Man». Este disco inició una carrera bifurcada para Hancock, que ahora hubo de dividir su trabajo entre el *mainstream jazz,* a menudo de la más alta calidad, y proyectos descaradamente comerciales con poca sustancia de jazz. En su disco de 1979 *Feets Don't Fail Me Now* aparece cantando de manera poco convincente (pese a la ayuda de un sintetizador de voz), regurgitando un sonido pseudodisco exento de interés; sin embargo, hacia esta misma época Hancock participó en una asombrosa gira de conciertos a dos pianos con Chick Corea y en una asombrosa reunión con la banda VSOP, básicamente una reedición de un quinteto de Davis de mediados de los sesenta (con Freddie Hubbard ocupando ahora el lugar de Miles). George Benson, cuya guitarra aparecía en el disco de Davis *Miles in the Sky,* dio un paso exitoso en forma de obra vocal. Su versión de mediados de los setenta de *This Masquerade*, de Leon Russell, inició una serie de éxitos pop de Benson —un éxito que amenazaba con oscurecer su talento como solista al más puro estilo de Wes Montgomery—. La banda de Tony Williams Lifetime, que contaba con el organista Larry Young y el guitarrista John McLaughlin, no obtuvo el éxito comercial que obtuvieron Hancock o Benson con sus trabajos de fusión, pero proporcionó una combinación más sofisticada de la energía del rock con las proezas instrumentales del jazz.

Chick Corea ya se había asentado como uno de los pianistas de jazz más importantes de su generación cuando hacia finales de 1971 fundó su banda de fusión Return to Forever. Los primeros trabajos profesionales de Corea consistieron en trabajar tanto en conjuntos de jazz como en bandas latinas. Su enfoque *mainstream*, hacía gala de un sonido de piano limpio y nítidamente articulado, una mezcla de armonías modales e impresionistas, y una sensación rítmica general de estar por encima del compás. Su trabajo en 1967 como hombre de grupo para Stan Getz en el proyecto de éste *Sweet Rain* denotaba ya a un maduro estilista y compositor de piano, y su disco como líder *Now He Sings, Now He Sobs* fue muy alabado como uno de los tríos de jazz con piano más creativos de la época. Alrededor de este mismo tiempo, Corea se unió a la banda de Davis y participó en *Bitches Brew* y varios discos subsiguientes, pero a principios de los setenta, Corea había dejado al trompetista para explorar estructuras más libres con su grupo Circle. Además, en los dos excepcionales volúmenes de improvisaciones pianísticas del año 1971 se encuentra creando un estilo más orientado hacia la canción, que se hace aún más destacado en

Return to Forever. En estos trabajos no estuvo solo, sino que se vio arropado por un gran elenco de músicos, de manera destacada el bajista Stanley Clarke y el guitarrista Al Di Meola, dos instrumentistas virtuosos que podían igualar a Corea a la hora de compaginar contextos eléctricos y acústicos y crear una atractiva combinación de jazz, pop-rock y sonidos brasileños y latinos. Corea sentía una especial predilección por incorporar estos últimos elementos a sus composiciones, como certificó el éxito generalizado de sus piezas «La Fiesta» y «Spain». En los años ochenta, Corea se fue inclinando hacia el modelo del trío, por un tiempo reuniéndose con los veteranos Roy Haynes y Miroslav Vitous (que había participado en el proyecto *Now He Sings, Now He Sobs*), y después formando un dinámico conjunto con el bajista John Patitucci y el batería Dave Weckl. Como Hancock, Corea estaba ahora alternando entre contextos eléctricos y acústicos, pero sin la clara distinción de estilos que revelaban los trabajos de aquél —es más, el mismo grupo de Corea, Patitucci y Weckl, tocaría alternativamente bajo los nombres de Elektric Band y Akoustic Band, y ambos enfoques manifestaban una marcada convergencia—.

John McLaughlin había trabajado en la banda Lifetime de Tony Williams, así como en los primeros trabajos de fusión de Davis, antes de establecerse por su cuenta con la Mahavishnu Orchestra. Nacido en Yorkshire (Inglaterra) en 1942, McLaughlin había actuado en el panorama londinense, tocando con músicos de rock como Eric Clapton, Mick Jagger y Jack Bruce antes de marcharse a los Estados Unidos en 1969. La música de la Mahavishnu Orchestra reflejaba las profundas raíces *rockeras* de McLaughlin (en muchos aspectos seguía más a Hendrix como modelo para estos trabajos que a Miles), una orientación que se veía acentuada por la ausencia de un intérprete de metal en la banda. Pero los intereses de McLaughlin también abarcaban muchos otros géneros. Fue uno de los pioneros en la incorporación de estilos musicales étnicos en el jazz, como atestigua su facilidad para el flamenco (demostrado por sus posteriores colaboraciones con Paco de Lucía), la música india (como en su posterior banda *shakti* de los años setenta), y la tradición de la guitarra clásica y acústica (cada vez más evidente a finales de los ochenta y los noventa, por ejemplo, en su concierto para guitarra estrenado en 1985 con la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles). El crítico de jazz Joachim Berendt parecía exagerar cuando a principios de los setenta afirmó que McLaughlin «simboliza la completa integración de todos los elementos que han desempeñado un papel en la música de hoy»[172]. Sin embargo, la posterior carrera de McLaughlin no ha hecho sino reivindicar estos elogios.

Como Corea y McLaughlin, Joe Zawinul y Wayne Shorter habían trabajado en las sesiones de *Bitches Brew*, para formar a continuación su propia banda de fusión a principios de los setenta. El conjunto resultante, Weather Report, figuraría como uno de los grupos de jazz más populares e influyentes de su época. Tanto Zawinul como Shorter habían alcanzado la mayoría de edad en la época del hard bop; Shorter fue aprendiz con Art Blakey, mientras que Zawinul había trabajado con Cannonball

Adderley, para quien escribió el tema «Mercy, Mercy, Mercy». Esta pieza de funk empapado de blues era un extraño producto de Zawinul, nacido en Viena y formado en el conservatorio, pero esta misma sensibilidad para los ritmos de baile y los estilos populares ayudó a Weather Report en su ascenso a la fama. En Weather Report, Zawinul usó sus numerosos teclados eléctricos para crear capas orquestales de sonido y un estilo mucho más orientado hacia la composición que el que tenían las otras bandas de fusión de la época. La línea que separaba al solista del acompañamiento se había borrado; en su lugar había una fluida atmósfera electrónica en la que la banda se movía entre los ritmos inspirados y momentos tranquilos. El mayor éxito del grupo, la pieza de Zawinul «Birdland» (del disco de 1976 *Heavy Weather*), era un ejemplo perfecto da perspectiva. La pieza se mueve entre varios ambientes distintos, cada uno de ellos diferenciado por ritmos característicos, que culminan en una melodía simple y pegadiza situada sobre un patrón armónico de rápida modulación. Básicamente, se trata de la estética de Ellington aplicada al pop electrónico dominante en los setenta.

Pero había diferencias cruciales entre Ellington y Weather Report. La banda de Duke se había caracterizado por la permanencia de su personal, incluidos varios músicos que estuvieron en ella durante décadas, mientras que Weather Report pasó por frecuentes relevos, y sólo Zawinul y Shorter mantuvieron la continuidad de la banda. Más elocuente resulta que, mientras que Duke diseñaba sus composiciones alrededor de sus solistas, Zawinul prefería sumergir a los músicos individuales en la atmósfera general de sus piezas. Con el tiempo, los seguidores de Wayner Shorter empezaron a quejarse de que uno de los grandes saxofonistas de jazz estuviera relegado a *fills* y ocasionales interludios, recordando el trabajo que Shorter había desarrollado a mediados de los setenta con el VSOP Quintet y su sesión estelar como líder en 1974 en *Native Dancer* (con Milton Nascimento) como vehículos más apropiados para su talento —por no mencionar sus clásicas grabaciones como líder con el sello Blue Note y sus trabajos con los Jazz Messengers en los sesenta. En descargo de Zawinul hay que reconocer que esta «negación» del solista le permitió crear un enfoque sofisticado y casi hablado en la composición. Los fragmentos melódicos podían ser tocados por cualquier instrumento e inspirar una respuesta igualmente imprevisible. Puntada a puntada, estos retales de sonido eran tejidos unos con otros hasta formar impresionantes composiciones enteras.

La llegada del bajista eléctrico Jaco Pastorius a la banda a mediados de los setenta representó un contraste discordante con este espíritu colectivista. Excesivamente desenvuelto y exuberante, Jaco Pastorius era lo contrario del estereotipo del bajista como músico «entre bastidores» de un combo de jazz. Era una figura carismática que deslumbraba al público e introdujo a muchos rockeros en las complejidades del jazz. ¿Quién sino él podía haber inspirado a innumerables bajistas del rock y del jazz a aprender la complicada línea de bop de Charlie Parker «Donna Lee» en sus instrumentos? Pero la rotunda grabación que Pastorius hizo de esta pieza —en la que

asombra que no se rompiera ningún dedo— se reveló como uno de los productos de la fusión más admirados e imitados de la década. Puede que algunos hayan querido ver en sus pequeñas gracias en el escenario la obra de un superficial hombre espectáculo, pero Pastorius contradecía esta imagen con una prodigiosa técnica y un sonido extraordinariamente puro. Su presencia infundió vigor al disco *Heavy Weather*, así como a muchos de sus otros proyectos como líder o como músico de grupo.

La mayor parte de los escritos sobre la fusión se han centrado en bandas con profundas raíces jazzísticas como Weather Report. Pero muchos de los trabajos más creativos del estilo de fusión vinieron de músicos de rock que tomaron y adaptaron técnicas de jazz. Incluso antes de *Bitches Brew*, los grupos de rock Chicago y Blood, Sweat and Tears habían unido con éxito una sección de metal de jazz a una sección rítmica de rock. La grabación del segundo de los dos grupos del «God Bless the Child» de Billie Holiday en su primer álbum de 1968 resultaba tan creativa como cualquiera de los trabajos que procedían del lado jazzístico durante el auge de la fusión. El alumno de Woody Herman Bill Chase adoptó un enfoque similar con su estimulante banda de principios de los setenta Chase, que unía cuatro trompetas a una sección rítmica de rock, además de una parte vocal. Los guitarristas de rock también estaban profundizando en el empleo de las técnicas de jazz con gran éxito durante este período. Los trabajos de Jimi Hendrix en este ámbito estaban tan logrados que a su vez influyeron sobre músicos de jazz como Davis y McLaughlin. Los discos más orientados hacia el soul de Sly Stone y James Brown fueron también considerados importantes precedentes por un gran número de músicos de fusión de jazz. Por el contrario, Frank Zappa rara vez fue aplaudido por los músicos de jazz, pero sus proyectos de finales de los sesenta y setenta como *Hot Rats, Over-Nite Sensation, The Grand Wazoo*, y *Jazz from Hell* representan en términos globales ejemplos ambiciosos y eficaces de la integración de las técnicas del jazz (y muchas otras) en el rock. Su sentido del humor surrealista y su tendencia a lo estrambótico pudieron eclipsar sus excelentes credenciales musicales, así como sus firmes aportaciones al estilo de fusión. También es cierto que Zappa optó siempre por distanciarse del jazz (que definía con humor como la «música de desempleo»). Su elección de músicos (incluidos los destacados líderes de banda George Duke y Jean-Luc Ponty) no sustentaba precisamente sus afirmaciones, mientras que las exigencias de su complicada escritura aseguraban que los grupos de Zappa, quizá en un caso único entre los grupos de rock de la época, fueran capeces de igualar a muchos de los principales combos de jazz en cuanto a amplitud y profundidad de su maestría musical.

A medida que pasaban los setenta, un sonido pulido y más abiertamente experimental iba dominando las dos caras de la ecuación de la fusión, la del jazz y la del rock. Algunos de los mejores músicos de pop y rock de esos años, como Steely Dan, Michael Franks y Joni Mitchell, confiaban en músicos de estudio de orientación

jazzística para dar vida a su música. Entre sus discos estaban algunos de los mejores ejemplos de música pop con influencias de jazz de todos los tiempos. Alrededor de esta misma época, muchos artistas *crossover* de jazz —entre ellos Chuck Mangione, John Klemmer, Earl Klugh, Grover Washington, Al Jarreau, Ronnie Laws y Hubert Laws— lucharon por crear un estilo de fusión más logrado. Suavizando la crudeza de *Bitches Brew*, evitando las complejidades de McLaughlin o Corea, estos músicos confiaron en melodías más fuertes y ritmos más simples dirigidos al baile. Pese a las reservas de los críticos, estos músicos tendieron a ofrecer al público oyente un producto comercial sumamente bien terminado, con ocasionales momentos de inspiración intercalados. Pero hacia el final de la década, el sonido fusión estaba empezando a tomar un ambiente previsible y cada vez más desabrido, como se ve en la obra de finales de los setenta y de los ochenta de Spyro Gyra, los Yellowjackets y los Rippingtons. Los artistas de la fusión eran todavía capaces de vender —como demuestra la tremenda popularidad del saxofonista Kenneth Gorelick, más conocido como Kenny G, capaz de vender más de veinte millones de discos de seudojazz descarnado a un público devoto—. Pero la visión y creatividad que había distinguido a las mejores de las primeras bandas de fusión, en este momento, ya había casi expirado.

El M-Base Collective, una banda de jóvenes músicos de Nueva York que contaba con Greg Osby, Steve Coleman y Cassandra Wilson, intentó revitalizar la interpretación de jazz orientada hacia el funk a mediados de los ochenta. Los miembros de M-Base articularon una ardiente defensa de las virtudes de mezclar el jazz y los estilos populares basados en el baile, mientras preparaban un tipo complejo de música funk, con un sentido menos estereotipado del tiempo y una mayor apertura de cara a los matices de la disonancia. La vocalista Wilson pronto se había movido hacia un estilo más variado que incluía temas clásicos del jazz (concretamente en su disco alabado por la crítica *Blue Skies* de 1988), blues tradicional (incluyendo versiones de canciones de Robert Johnson), material pop inusual (desde Hank Williams hasta los Monkees) y sus propias composiciones. La pianista Geri Allen, otra colaboradora de los M-Base, también demostró una notable profundidad y amplitud de talento en muchos contextos del *mainstream*. En particular, su trío con Paul Motian y Charlie Haden destacó especialmente por su aplomo, ganándose un merecido respeto como una de las teclistas de más talento de su generación.

El regreso de Miles Davis a la participación activa en el panorama jazzístico a principios de los ochenta encontró al trompetista luchando para dar de nuevo energía al estilo de la fusión cada vez más estereotipada. Grabó versiones de canciones pop de Cyndi Lauper y Michael Jackson, y en general trabajó dentro de contextos más estrictos y más abiertamente arreglados, que a menudo reflejaban la influencia del bajista Marcus Miller. En los últimos proyectos Davis estaba buscando todavía otros sitios de inspiración. Por una parte, estaba intentando incorporar elementos del *hip-hop* en su música, como puso de manifiesto su último proyecto de estudio

doo-bop. Por otra, participó en un trabajo retrospectivo, estimulado por el empresario y músico Quincy Jones, para recrear el cool jazz de sus colaboraciones a mediados de su carrera con Gil Evans. Este último proyecto era un sorprendente gesto por parte de un músico que había siempre denunciado las nostálgicas vueltas a los estilos pasados. Pero, pisando los talones a la publicación de su autobiografía, este regreso al escenario de anteriores triunfos transmitía la sensación de que el trompetista estaba haciendo una revisión general de su vida y época. Antes del final del año, Davis había muerto a los sesenta y cinco años de edad.

El disco *doo-bop* que se publicó de manera póstuma presentaba a un Davis en una vena muy diferente, recurriendo al *rapero* Easy Mo Bee como productor e intérprete. La letra trataba de diversas actitudes «callejeras», que iban desde el elogio a la maestría musical del trompetista («El estilo de Miles Davis es diferente, no puedes describirlo como Pacífico/rasga, ruge y brama, sin tiempo para ver a Andy Griffith»), hasta referencias aún más vehementes a Easy Mo Bee y las proezas sexuales de un Davis ya enfermo («las notas de su instrumento hace que las mujeres se pongan muy raras, como el sexo»). Muchos oyentes y críticos sin duda se encogieron al oír a este artista legendario en este contexto, pero Davis una vez más estaba intentando dejarse llevar por la siguiente ola de fusión del jazz. Ciertamente Davis no fue de ninguna manera el primero en intentar este híbrido. El disco *Rockit* de 1984 de Herbie Hancock era sólo uno de los muchos precedentes. Pero el continuo ascenso de popularidad del jazz que miraba hacia el rap en los años siguientes reflejaba la precisa valoración del trompetista de las tendencias futuras.

Por asociación, el ascenso del acid jazz, con sus elementos tomados del soul, el jazz, el rap, la música house y otras fuentes, hizo que cada vez fueran más claras las viejas raíces de estos nuevos sonidos. El acid jazz, pese a los orígenes estadounidenses de sus diversos ingredientes musicales, era un movimiento indiscutiblemente internacional desde el principio. Primero ganó una popularidad generalizada en Londres a finales de los ochenta —donde Gilles Peterson, acreditado como inventor del término «acid jazz», y otros *disc jockeys* experimentaron mezclando grabaciones de jazz clásico con temas de percusión y compases de baile electrónicos—. El sonido rápidamente se ganó un público entusiasta en Japón, Alemania, Brasil y otros países, así como en los Estados Unidos. El tremendo éxito comercial de la banda US3, que subrayaba sus líneas de rap con grabaciones de hard bop del catálogo de Blue Note, confirmó la atracción potencial de oyentes de estos estilos remezclados. Su primer disco pronto se convirtió en el trabajo de jazz rap más vendido hasta la fecha, atrayendo a muchos compradores ajenos a las discotecas. Pero con US3, y muchos de los primeros usuarios de material de jazz en la comunidad del rap y el acid jazz, la música dejó de ser una verdadera «fusión», y hubo de conformarse con ser una relación parasitaria en la que los sabrosos préstamos y ritmos son robados del viejo hard bop, soul jazz y discos de fusión y son supeditados a otras intenciones. El aporte creativo por parte del jazz era habitualmente de segunda

mano, sólo se trataba de recurrir a los archivos que se necesitaran. Sin embargo, hacia mediados de los noventa, un gran número de trabajos más ambiciosos dirigidos a combinar el jazz original y la música popular negra contemporánea estaban en camino, y muchos de ellos involucraban a músicos de primera categoría, como Max Roach y Branford Marsalis, así como los miembros de M-Base Coleman y Osby. Se puede pensar que esta participación de talentos del jazz de primer orden —no por medio de colaboraciones digitales, sino en persona— serán decisivos si este nuevo estilo llega a convertirse en una parte importante de la tradición del jazz. Efectivamente, estos híbridos destacan como avances prometedores para los que sienten que el jazz necesita periódicamente renovar su lazos con la música popular negra y con sus estilos de baile.

Los guitarristas han ido tomando el liderazgo de manera creciente en el mantenimiento de un cierto grado de vitalidad en el estilo de fusión después de acabar los años setenta. Stanley Jordan refinó una ambiciosa técnica de interpretación de las cuerdas de la guitarra de una manera casi pianística. Otros guitarristas —como Sonny Sharrock y Charlie Hunter— volvieron a la visión inspiradora que inició el movimiento de fusión jazz-rock: es decir, un intento de captar la energía de una interpretación de rock sin perder la más amplia visión del mundo del jazz. Tuck Andress, por el contrario, explotó los aspectos más líricos de la guitarra mientras mantenía un firme sentido de la conducción rítmica y un rico dominio de las posibilidades armónicas del instrumento.

Pero el guitarrista cuyo trabajo ha representado la extensión más visionaria del estilo de la fusión del jazz y el rock desde los setenta ha sido Pat Metheny. La música de Metheny había desafiado con frecuencia cualquier categorización y había acabado con las expectaciones del público de la fusión. Se sospecha que mucha de su maestría artística está entrelazada con esta misma ambivalencia acerca de la adaptación a las exigencias comerciales. En la cima de su carrera, Metheny grabó un proyecto de una gran densidad atonal con Ornette Coleman, casi como una manera de distanciarse del panorama de la fusión cada vez de menor interés con la que era asociado. Unos pocos años después, Metheny una vez más sorprendió a su público emprendiendo un concierto en el que acompañaba al joven titán del saxo tenor Joshua Redman. Desde el principio, con su proyecto de trío *Bright Size Life* de 1975, junto a Jaco Pastorius y Bob Moses, Metheny mostró una habilidad para combinar los elementos pop-rock con un sagaz estilo de jazz, mientras evitaba a conciencia los clichés de ambos estilos. Aunque Metheny es un técnico magistral (antes de los veinte años ya enseñaba guitarra en la escuela Berklee de jazz), su interpretación elude la vana demostración de agilidad digital tan común entre los guitarristas de jazz-rock. En su lugar, ha perfeccionado un estilo lúcido y melódico que es el enfoque más incisivo de la guitarra eléctrica desde Wes Montgomery. La incorporación del excepcional teclista Lyle Mays a la banda de Metheny en 1976 alentó una colaboración especialmente fructífera documentada en grabaciones para los sellos ECM y Geffen.

Las consecuciones más impresionantes en el estilo de fusión han sido una serie de discos extraordinarios—*Still Life (Talking)* de 1987, *Letter from Home* de 1989 y *Secret Story* de 1992— que incorporan avanzadas técnicas compositivas de jazz con elementos del pop-rock y la música brasileña. Son éstos unos proyectos sumamente originales que suenan aparentemente simples, aunque incluyen algunas de las partituras de jazz más complejas de finales de los ochenta y principios de los noventa.

Como dejan claro los ejemplos de Metheny, McLaughlin y Zawinul, el estilo de fusión estaba buscando la inspiración cada vez más fuera del espectro de la música americana y afroamericana. Considerando que estaban involucrados los músicos individuales, ésta era una cuestión de historia personal. Recordemos que la primera Mahavishnu Orchestra contaba con el inglés McLaughlin, el bajista irlandés Rick Laird, el teclista checo Jan Hammer y el batería panameño Billy Cobham. Sólo dos miembros del Weather Report original —Wayne Shorter y Alphonse Mouzon— habían nacido en los Estados Unidos; y la banda siguió confiando mucho en músicos no estadounidenses en sus muchas incorporaciones posteriores. Pero esta internacionalización del jazz era algo más que un asunto de pasaportes y lugares de nacimiento exóticos. La música estaba cambiando fundamentalmente en respuesta a este influjo del extranjero. Las músicas étnicas de diversas clases proporcionaron una fuente constante de estímulos para los compositores e intérpretes de jazz durante esta época, e incluso artistas nacidos en América como Corea y Metheny recurrían mucho a ellos.

La mundialización ocurrida en el jazz desde finales de los sesenta bien puede ser la tendencia más pasada por alto y menospreciada de la historia de esta música. La integración de las técnicas del jazz con géneros específicos de la música étnica ha creado una mezcolanza de estilos efervescentes de fusión a nivel mundial. Además, muchos de estos enfoques están aún en su infancia y prometen llegar a ser nuevos híbridos y extensiones del jazz. Unos pocos ejemplos bastan para transmitir el alcance de esta oleada de creatividad. El intérprete de saxofón y clarinete Ivo Papasov, un turco búlgaro de Kardzali, cita a Charlie Parker y Benny Goodman como sus principales influencias, pero a renglón seguido elogia al clarinetista tracio Petko Radev, fuentes que confluyen creando una música impresionante de dimensiones únicas —llamémosla, a falta de un nombre mejor, música nupcial balcánica de refrito — que se hace eco de la intensidad del energy jazz mientras mantiene elementos de las tradiciones musicales turcas, macedonias y griegas. El guitarrista gitano Bireli Lagrene ha forjado una extensión contemporánea de la música del primer gran artista de la fusión del jazz mundial, Django Reinhardt; su obra está captada en un gran número de grabaciones, incluyendo un sensacional debut en 1980 realizado cuando Lagrene sólo tenía trece años. En Escocia, Hamish Moore ha compuesto música de jazz para gaita, usando la escala sin temperar de ese instrumento para crear efectos parecidos al blues. Los violinistas indios L. Subramaniam y su hermano L. Shankar han realizado una carrera más allá de los géneros, y han desempeñado un papel muy

importante en la exploración del fértil terreno de contacto entre los estilos indios y de jazz de improvisación: las permanencias de Subramaniam como hombre de banda incluye trabajos con George Harrison, Ravi Shankar, John Handy y Stéphane Grappelli, mientras Shankar era miembro de un conjunto *shakti* de John McLaughlin. El músico natural de Bombay Trilok Gurtu ha complementado estos trabajos, ejerciendo un gran impacto al mostrar el potencial de la tabl, y otros instrumentos de percusión no occidentales en escenarios de jazz y finalmente uniéndose al grupo Oregon como sustituto de Collin Walcott. El saxofonista noruego Jan Garbarek ha adaptado las canciones populares de su país natal al contexto del jazz, así como se ha comprometido en diálogos musicales interculturales con músicos de India, Brasil y otras partes de Europa. La lista podría seguir y seguir.

Las combinaciones de jazz con estilos musicales brasileños y latinos han sido especialmente fructíferas. La historia temprana del jazz latino, puesta de relieve en alguna otra parte de este volumen, influyó decisivamente en los pioneros del jazz, desde Jelly Roll Morton hasta Dizzy Gillespie. En años más recientes, un gran número de importantes músicos afrocubanos han dado energía al panorama jazzístico con su feroz interpretación, incluyendo al saxofonista contralto Paquito d’Rivera, el trompetista Arturo Sandoval y el pianista Gonzalo Rubalcaba. Aunque rara vez fue escuchado por una mayoría de oyentes, el jazz brasileño ha llegado a expandirse más allá del estilo bossa nova. Brillante y errático, el brasileño Hermeto Pascoal puede dar testimonio del talento más crudo de todos los músicos de jazz de su generación, dada su extraordinaria habilidad con prácticamente cualquier «instrumento» que se pusiera a su alcance —saxofones, flautas, acordeón, guitarra, fliscorno, piano, percusión, incluso utensilios de cocina como ollas y sartenes—, lo que llevó al batería y percusionista Airto Moreira a definirle como «el músico más completo que he conocido en mi vida. Un genio»[173]. El guitarrista y pianista Egberto Gismonti ha creado una gran cantidad de trabajos vitales que mezclan las técnicas contemporáneas del jazz con los estilos musicales brasileños, incluyendo su deslumbrante *Sol do Meio Dia*, grabado después de la estancia de Gismonti con la tribu de los yawalapitis en la selva amazónica cerca del río Xingu. Otros artistas brasileños de jazz, incluido Airto Moreira, arriba mencionado, Flora Purim y Eliane Elias, han hecho sentir su presencia en el panorama jazzístico de los Estados Unidos en la época posterior a la bossa nova, mientras que los cantautores brasileños de orientación popular, más en especial Ivan Lins y Milton Nascimento, también han ejercido una influencia vivificante en las técnicas de composición e interpretación del jazz contemporáneo. Por ejemplo, el prístino falsete y la voz casi instrumental de Nascimento anticipaban el trabajo de Bobby McFerrin en los años ochenta y noventa, mientras que la repercusión de los dos discos fundamentales de Nascimento *Clube da Esquina* es insoslayable en los trabajos de influencia brasileña de Pat Metheny.

A finales de los cincuenta, una escena de jazz indígena empezó a desarrollarse en Sudáfrica. La formación de los Jazz Epistles en 1959 —un conjunto que contaba con

el pianista Abdullah Ibrahim (entonces conocido como Dollar Brand), el trompetista Hugh Masekela, el saxofonista contralto Kippie Moeketsi, el batería Makaya Ntshoko y el trombonista Jonas Gwanga — era una señal. Con el tiempo, Brand y Masekela conseguirían mucha fama en el extranjero: Ibrahim como pianista del jazz dominante y Masekela como músico ecléctico cuyas obras recorrían los estilos del jazz, el pop y el funk. Duke Ellington acogió a Ibrahim bajo sus alas y le ayudó a promocionar su carrera en los Estados Unidos, arreglando una grabación y una actuación para él en el Festival de Jazz de Newport, y más tarde escogiéndole para servir de pianista sustituto en una gira con la propia banda de Ellington. Las primeras obras de Ibrahim revelan un estilo percusivo que recuerda a Monk y a Ellington, pero con el tiempo llegó a interesarse en incorporar elementos característicamente africanos en su música, como testifican sus discos de finales de los setenta y de los ochenta *African Marketplace*, *Ekaya* y *Zimbabwe*. Chris Mc Gregor, otro músico sudafricano prominente, creó una obra sólida y subestimada, especialmente con su conjunto de los 70 con sede en Londres, el Brotherhood of Breadth. A pesar de estas prometedoras iniciativas, se sospecha que el panorama del jazz africano está todavía en un estadio precario de desarrollo, y que los intentos que ha habido de combinar el jazz y los estilos musicales tradicionales africanos son meros esbozos de muchos trabajos fructíferos que están aún por llegar.

La internacionalización del jazz no sólo conllevó el uso de estilos y enfoques locales. Muchos grandes talentos estaban yendo a los Estados Unidos durante estos años, bien de forma permanente o en giras, demostrando que podían tocar en distintos estilos de jazz con toda la autenticidad y seguridad de un talento nativo estadounidense. El trompetista moscovita Valery Ponomarev se unió a los Jazz Messengers de Art Blakey en 1977, blandiendo un estilo con garra pero cálido que recuerda al gigante del hard bop Clifford Brown. El pianista polaco Adam Makowicz se fue a vivir a Nueva York al año siguiente, deslumbrando a los oyentes con una prodigiosa técnica de piano que inspiraba comparaciones con Art Tatum. El pianista nacido en Francia Michel Petrucciani, que se fue a los Estados Unidos en 1982, pronto se ganó elogios bien merecidos como uno de los mejores estilistas en la estela de Bill Evans. El belga Toots Thielemans había estado mucho tiempo en los Estados Unidos en los cincuenta y sesenta, trabajando sobre todo como guitarrista, pero en los setenta su técnica sin precedente como intérprete de armónica de jazz se hizo cada vez más conocida, y concluyó con la grabación de importantes discos como líder y con proyectos como hombre de banda con Bill Evans, Oscar Peterson, Quincy Jones y otros. Los estilos *free* y posmodernos también encontraron un gran número de adherencias fuera de los Estados Unidos, incluyendo al pianista alemán Alex von Schlippenbach y al saxofonista, también alemán, Peter Brötzmann, al saxofonista y clarinetista holandés Willem Breuker, al pianista ruso Vyacheslav Ganelin y a los británicos Evan Parker y Derek Bailey, saxofonista y guitarrista respectivamente. Aunque muchos de estos músicos siguieron los modelos explícitos de los músicos

americanos de jazz, los resultados a menudo captaban un toque nuevo en las fuentes originales de inspiración. Por ejemplo, el enfoque posmoderno de Breuker transmitía un inconfundible aroma europeo, evocando a Kurt Weill y a Bertolt Brecht de la misma manera en que un John Zorn podía referirse a Mickey Spillane o Albert Collins.

Incluso dentro de los Estados Unidos, esta sensibilidad mundial ejerció una poderosa influencia. El músico de jazz americano de nacimiento Anthony Davis construyó complicadas composiciones de jazz basadas en una convergencia de las líneas minimalistas académicas y la tradicional música *gamelan* de Indonesia. El bajista Charlie Haden persiguió un gran número de trabajos de fusión mundial que incluían adaptaciones de música de la guerra civil española para su Liberation Orchestra Music y colaboraciones con el virtuoso portugués de la guitarra Carlos Paredes. El saxofonista Jim Pepper incorporó elementos de su herencia nativa americana en su obra de jazz, creando un apasionante híbrido. Como ponía cada vez más de manifiesto esta evolución, el jazz en los ochenta y los noventa no podía seguir siendo descrito como «afroamericano» o como «música clásica americana»: era ahora una parte inextricable de la cultura musical mundial.

Un tercer tipo de fusión, representada por una mezcla de jazz y música clásica, también surgió como un movimiento importante durante los setenta. El sello discográfico ECM, fundado en 1969 por Manfred Eicher, desempeñaría un papel crucial en la promoción de este enfoque nuevo, y a veces, polémico. Es verdad que había habido muchas fusiones anteriores del jazz y la música clásica —desde Gershwin hasta el *third stream*—, pero ninguna había sido de tanta influencia y de tan largo alcance en sus consecuencias. Mientras que la mayoría de estos primeros intentos habían dado énfasis a los aspectos compositivos y formalistas de la música, los artistas de ECM mantenían un compromiso con la primacía de la improvisación. En realidad, no buscaban nada menos que ampliar las técnicas de improvisación para incluir todo el vocabulario de la música compuesta. En lugar de los sonidos convencionales del jazz general —síncopas, notas de blues, sustituciones II-V—, se podía encontrar toda una colección de otros recursos: zumbidos, ostinatos, acompañamientos improvisados, armonías impresionistas, melodías schubertianas, brillantes arpegios, ritmos ondulantes, interludios rapsódicos, prístinos ejercicios polifónicos y destempladas explosiones sonoras. Pero éste no era un mero intento de recrear los estilos improvisatorios clásicos de los siglos pasados. Gran cantidad de sonidos afroamericanos y no occidentales eran también ingredientes importantes. De hecho, ECM sería el primer sello de jazz importante que confió en gran medida en talentos no estadounidenses: Jan Garbarek, Egberto Gismonti, Enrico Rava, Nana Vasconcelos, Terje Rypdal, Eberhard Weber, John Surman y Kenny Wheeler, entre otros (la mayor parte de ellos poco conocidos antes de que Eicher los patrocinara). Esta defensa, que iba más allá de los lazos nacionales o culturales, permitió a Eicher y a su sello desempeñar un papel principal en el nacimiento de los estilos de

improvisación de música étnica y mundial mencionados anteriormente. Se trataba de un enfoque iconoclasta, que retaba a la sabiduría convencional en muchos puntos. Por la misma razón, Eicher era todo menos dogmático, promocionaba los trabajos de una gran variedad de artistas muy lejos del llamado sonido ECM, incluyendo a los más abiertamente anclados en la tradición afroamericana, como Jack DeJohnette y el Art Ensemble de Chicago, así como a compositores contemporáneos de música clásica tan diferentes entre sí como Steve Reich y Arvo Pärt.

Ningún artista ejemplificó mejor esta poderosa síntesis de estilos dispares como el pianista Keith Jarrett. La influencia de la música clásica es, a veces, tan pronunciada como los ingredientes de jazz de su interpretación —de ahí que, no sea ninguna sorpresa que Jarrett finalmente eligiera proseguir de manera separada, aunque complementaria, carreras diferentes en un estilo y en otro—, mientras que también figuran en su forma de tocar y de componer elementos de diferentes tradiciones musicales étnicas. Pero la tarjeta de visita de los logros de Jarrett no es tanto la amplitud y profundidad de sus influencias como su capacidad de combinar estas diversas fuentes de inspiración en una totalidad coherente y persuasiva. En ningún sitio se ve esto con más claridad que en sus conciertos de solo, largas incursiones de música de piano completamente improvisada que refractan un caleidoscopio de colores auditivo a través de la perspectiva sumamente individualista de Jarrett.

Los extensos intereses musicales de Jarrett se manifestaron desde sus primeros años: a la edad de cinco años interpretó en un espectáculo televisivo presentado por Paul Whiteman y, con siete años, dio un recital de piano de dos horas ante un público entregado, abriéndose camino entre Beethoven, Mozart, Saint-Saëns y coronando el concierto con dos de sus composiciones. En su adolescencia, Jarrett asistió a un campamento de jazz patrocinado por la banda de Kenton y más tarde salió de gira con Fred Waring y sus Pennsylvanians. Gracias a la intervención de Waring, a Jarrett se le ofreció la oportunidad de estudiar con Nadia Boulanger, pero el joven pianista declinó esta oferta. Cuando en esa época entró en Berklee, el nuevo conservatorio de jazz de Boston, Jarrett ya era un experto pianista con sólidas experiencias interpretativas en su haber.

Jarrett sólo duró un año en Berklee antes de ser expulsado —aparentemente por tocar encima de las cuerdas de un piano—. Poco después, Jarrett se fue a Nueva York, donde atrajo la atención del líder de banda Art Blakey. Jarrett sólo realizó un disco con Blakey, el vibrante disco *Buttercorn Lady*, pero los solos del pianista de veinte años en «Secret Love» y «My Romance» eran suficientes para generar excitación en el mundo del jazz. A los cuatro meses con Blakey siguió una larga permanencia con Charles Lloyd, un carismático saxofonista con un sonido acuoso a lo Coltrane, que atraía a un público joven con una mezcla ecléctica de música acústica de orientación jazz. El batería Jack DeJohnette, un percusionista poderoso y sofisticado, también trabajó con Lloyd durante este período y participaría con Jarrett en un gran número de proyectos posteriores de relevancia. En 1970, tanto Jarrett

como DeJohnette se unieron a Miles Davis y desempeñaron importantes papeles en la que era una de las bandas de fusión más fuertes del trompetista. Ese mismo año, Jarrett colaboró con el virtuoso del vibráfono Gary Burton en una grabación de mucho éxito.

La carrera de Jarrett ganó un rápido ascenso desde su partida de la banda de Davis en 1971. Inició su relación con la ECM con una grabación a dúo con DeJohnette y un extraordinario disco de solo de piano, *Facing You*. Este último marcó una salida imperiosa de las convenciones del piano de jazz dominante, delineando un enfoque orquestal a dos manos que revelaba el concepto novel e integral de armonía, impulso rítmico y fraseo melódico, que quizás se demuestra más especialmente en la composición de diez minutos «In Front». La obra maestra de 1973 de Jarrett *Solo Concerts: Bremen and Lausanne* estaba construida sobre estos mismos elementos en dos titánicas interpretaciones improvisadas, tres horas de inspirada música de teclado. Al *Köln Concert* de Jarrett, que vino a continuación, puede que le faltara la profundidad de *Facing You* y *Bremen*, pero atrajo a un amplio público, que no era público de jazz, con sus armonías simples y escasas y sus fluidas líneas melódicas. El disco rápidamente vendió más de un millón de copias y estimuló a todo un rosario de imitadores. Es sólo una leve exageración afirmar que el mercado creciente de la música *new age* surgió a partir de la influencia de los primeros veinte minutos de esta grabación, una improvisación en su mayor parte diatónica construida fundamentalmente sobre una sencilla progresión de dos acordes. Pero Jarrett se había desplazado rápidamente hacia otros proyectos, dejando esto a otros talentos mucho menores para desarrollar el potencial comercial de este enfoque casi minimalista. Durante este período, Jarrett grabó un gran número de proyectos polifacéticos e inflexibles para el sello ABC-Impulse con un cuarteto de jazz acústico en el que participaban Charlie Haden, Paul Motian y Dewey Redman. Un segundo cuarteto «europeo», que hace coincidir a Jarrett y a Jan Garbarek, Jon Christensen y Palle Danielsson, grabó para el ECM y adoptó una vena más bucólica, más evidente en las sesiones de 1977 de las que salió *My Song*. Jarrett volvió al solo de piano en sus multitudinarios *Sun Bear Concerts*, que incluían la producción completa de cinco conciertos improvisados en Japón. Estas siete horas de música podían haber representado toda una carrera musical para otro artista, pero para Jarrett sólo era una pequeña parte de un abanico de actividades cada vez más en expansión que también le encontró tocando el saxofón soprano, escribiendo para cuerdas y otros conjuntos clásicos, componiendo y tocando música de órgano original, grabando música de piano de G. I. Gurdjieff, y emprendiendo un único proyecto de 1985, *Spirits*, en el que creó texturas de sonido neoprimitivas sobredoblando sus trabajos en una gran variedad de instrumentos poco convencionales, desde el *glockenspiel* hasta la flauta pakistaní.

Hacia la época de *Spirits*, la música de Jarrett empezó a tomar unas dimensiones más tradicionales. Como líder de banda, Jarrett ya se había centrado

fundamentalmente en tocar sus propias composiciones y en algunas ocasiones las de otros componentes de su banda. Ahora empezaba a presentar interpretaciones y grabaciones completas dedicadas a *standards* del jazz en el contexto de un trío con DeJohnette y el bajista Gary Peacock. Estos trabajos consiguieron un éxito pleno y fueron muy satisfactorios: desde Bill Evans ningún pianista había llevado la interpretación de *standards* en tríos a un nivel tan alto. Quizás aún más sorprendente, sin embargo, fue la adopción de Jarrett del repertorio de música clásica. Mientras otros músicos de jazz habían tenido escarceos con la música clásica, pocos habían intentado la variedad de trabajos que Jarrett estaba emprendiendo ahora: interpretó a Bartók, Barber, Stravinsky; grabó y publicó escuetas y sólidas lecturas de la música de teclado de Bach, incluidos *El clave bien temperado* y las *Variaciones Goldberg*; abogó por las obras de compositores contemporáneos de mérito como Lou Harrison, Peggy Glanville-Hicks y Alan Hovaness. Otros proyectos le encontraron grabando los veinticuatro *Preludios y fugas* de Shostakovich o interpretando a Händel, Mozart y otros compositores de siglos pasados.

A pesar de estos impresionantes hitos, Jarrett estaba muy lejos de ser universalmente querido en el mundo del jazz. Su personalidad exigente, a menudo difícil, ayudó a crear una reacción violenta que el propio Jarrett hizo poco por mitigar. En la entrevistas, solía responder a una pregunta con otra pregunta, u ofrecer respuestas gnómicas. En el escenario, a menudo se quejaba y amonestaba al público, e incluso cuando tocaba el piano, sus extraños gestos —se levantaba, se balanceaba, gruñía, gemía, tarareaba la melodía— chocaban a algunos por su innecesaria teatralidad. Pero la impresionante obra que tenía tras de sí en último término transcendió estas excentricidades, quedando como testamento de una figura principal cuya creatividad va mucho más allá de los lazos convencionales del jazz.

Un gran número de otros músicos estaban siguiendo una visión estética similar durante este período, ampliando las técnicas de improvisación para abarcar todo un universo de nuevos sonidos, aunque —a diferencia de los músicos de fusión jazz-rock — dando importancia a los instrumentos acústicos y tradicionales. El grupo Oregon, formado en 1970 como un brote del Paul Winter Consort, era un temprano exponente de este estilo que estaba naciendo. Cada uno de los miembros de la banda tocaba múltiples instrumentos: Paul McCandelss fue presentado tocando el oboe, el corno inglés y el clarinete bajo; los instrumentos de Collin Walcott incluían el sitar, la tabla, el clarinete, la trompeta y el fliscorno. En total, los miembros de Oregon eran capaces de tocar más de sesenta instrumentos. Esta versatilidad invita a una obvia comparación con el Art Ensemble de Chicago, que también estaba creando un enfoque ecléctico que presentaba docenas de instrumentos durante este período. Pero las similitudes, en su mayor parte, acaban aquí. Oregon se dedicó a forjar un sonido integral y unificado, casi el opuesto exacto de las técnicas desconstructivas fomentadas por los músicos posmodernos de Chicago. En una serie de grabaciones de 1970 para el sello Vanguard y después para Elektra, Oregon creó una impresionante

obra, digna de mención por su sensible y sutil integración de estas varias vetas de tradiciones musicales anteriores. A medida que avanzaron los setenta, los miembros del grupo cada vez se centraron más en proyectos ajenos a Oregon. La guitarra de doce cuerdas de Towner encandiló a los oyentes en su aparición como artista invitado en la grabación de 1971 de «Weather Report The Noors» (publicado en *I Sing the Body Electric*), demostrando una maestría que es todavía más extraordinaria teniendo en cuenta que no empezó a tocar la guitarra hasta los veintidós años. Towner también grabó un gran número de proyectos diversos y de un éxito casi uniforme para ECM, incluyendo trabajos de solo de guitarra y colaboraciones con muchos otros artistas afiliados a este sello.

Otros músicos asociados al sello ECM desempeñaron un papel esencial en esta expansión del vocabulario del jazz, como se documenta en importantes grabaciones, de las que ya se habla en otro lugar de este capítulo, de Jan Garbarek, Egberto Gismonti, Pat Metheny y Chick Corea. Steve Kuhn, un pianista educado en Harvard que había sido uno de los primeros miembros del John Coltrane Quartet, grabó excepcionales proyectos de solos y combo que demostraban sus habilidades compositivas y su dominio de la dinámica del piano y del control tonal. El bajista Dave Holland grabó para ECM, sello en el que logró una gran eficacia con su disco *Conference of the Birds*, en el que lo *free* se mezcla con lo tonal. El vibrafonista Gary Burton, que había anticipado el movimiento de fusión jazz-rock con su grabación de 1967 *Duster*, fomentó un ambiente de música de cámara más claro en sus proyectos para ECM, que realzaban su técnica preferida con cuatro mazas y su rico enfoque armónico en las ocasiones en las que actuaba como líder o a dúo con otros artistas como Ralph Towner, Chick Corea y el bajista Steve Swallow. Como se mencionó anteriormente, el sello ECM también abarcó sonidos más duros, como los proyectos *New Directions* y *Special Edition* de Jack DeJohnette, que contaban con músicos de primera calidad como David Murray y Arthur Blythe, así como los trabajos posmodernistas del Art Ensemble de Chicago.

Hacia finales de los setenta, la repercusión colectiva de estos diversos trabajos de fusión —fueran las fuentes de inspiración el rock, lo étnico o la música clásica— había conseguido con éxito ampliar tremendamente los límites del jazz. No había prácticamente ninguna tradición musical que, hasta ahora, no hubiera sido tocada por él. Dada esta espectacular extensión, no se esperaba un período de reducción. La publicación del libro de Albert Murray *Stomping the Blues* en 1976 sirvió como un intento de gran influencia para recordar los orígenes de música afroamericana del jazz. Murray hizo hincapié en el papel crucial del blues, que había figurado de manera insignificante en los trabajos de ECM, y había celebrado el sentido del swing, tan importante en la tradición del jazz, pero que cada vez estaba más oculto en las corrientes contemporáneas de la improvisación. Aunque Murray apenas lo hubiera podido ver en su época, sus palabras llegarían a ser proféticas. Una nueva generación de músicos de jazz, que fueron famosos durante la siguiente década, abogarían por

esta misma causa, iniciando toda una serie de nuevos trabajos que intentarían promocionar los elementos inherentemente afroamericanos de la tradición del jazz.

LOS NUEVOS Y VIEJOS TRADICIONALISTAS

El resurgimiento de los estilos de jazz acústicos tradicionales en el *mainstream* bajo los auspicios de Wynton Marsalis figuraría como la evolución más publicitada —y acaloradamente contestada— del mundo del jazz en los ochenta y noventa.

Pero estos estilos nunca habían desaparecido realmente. Durante el ascenso del free jazz y la fusión, los artistas mayoritarios habían continuado siguiendo a su musa, aunque rara vez gozaban de la atención de la prensa, el tiempo en antena o las ventas de discos de los artistas rompedores. Además, la intensa compresión de la historia del jazz llevó a una vertiginosa yuxtaposición de tradiciones y estilos. A finales de los sesenta, los aficionados al jazz seguían los estilos contemporáneos, pero asistían igualmente a los conciertos de Louis Armstrong, Earl Hines, Duke Ellington, Benny Goodman, Count Basie, Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, Art Blakey, Charles Mingus, Dave Brubeck y Gerry Mulligan, por citar sólo a algunos. Incluso a mediados de los noventa, muchos de los anteriores pioneros del jazz estaban aún en activo, como Stéphane Grappelli, que ya figuraba en la primera encuesta de *Down Beat* en 1936, y sesenta años después, en la edición de 1996, estaba el primero en su categoría; o Benny Carter, que seguía demostrando su inmenso talento como solista y compositor sesenta y cinco años después de que se forjara su reputación escribiendo arreglos para Fletcher Henderson y los McKinney's Cotton Pickers.

El sonido mayoritario del jazz de los setenta continuó confiando mucho en los estilos del swing y del bebop. Los principales festivales de jazz a menudo hacían resaltar este estilo, con un gran número de sellos discográficos que lo promocionaban. Norman Granz, que había dejado su huella como promotor de conciertos y productor de discos durante los años de la posguerra, volvió a involucrarse activamente en la música con la fundación del sello Pablo en 1973. Granz rápidamente reunió a una lista de algunos de los artistas tradicionales líderes del jazz, como Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Oscar Peterson, Count Basie, Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan, Ray Brown, Milt Jackson, Zoot Sims y otros. La disponibilidad de estas leyendas del jazz era un signo llamativo del poco interés que estaban mostrando los principales sellos discográficos por el jazz de toda la vida después de unos años sesenta dominados por el rock. Sin embargo, el convencimiento

de Granz en la viabilidad comercial de esta música demostró ser clarividente. Los discos de Pablo se vendieron bien, y los diversos artistas asociados con el sello demostraron que todavía podían llenar los locales nocturnos y las salas de conciertos.

Granz puso especial énfasis en exhibir el talento de Ella Fitzgerald en los escenarios de jazz más selectos. Se había convertido en *manager* de Fitzgerald en 1953 y poco después aseguró la salida de ésta de Decca para presentarla en su propio sello. Fitzgerald era una cantante popular de éxito en aquella época, habiendo vendido más de veinte millones de discos desde que entró en la banda de Chick Webb en 1939. Sin embargo, la relación con Granz vio cómo la música de Fitzgerald alcanzaba un nuevo grado de arte, especialmente en inolvidables grabaciones en directo en Berlín y Roma y en una serie de publicaciones «songbook» en las que realizaba interpretaciones de los más selectos autores de melodías populares del siglo, incluyendo a Cole Porter, George Gershwin, Harold Arlen, Duke Ellington e Irving Berlin. Bajo los auspicios de Pablo, Fitzgerald siguió grabando material fuerte en contextos de primera fila, cantando con la banda de Basie, a dúo con Joe Pass, al frente de combos estelares o respaldada por importantes acompañantes que habían trabajado con ella anteriormente, como los pianistas Paul Smith y Tommy Flanagan.

Aunque Granz generalmente prefería trabajar con nombres principales de décadas anteriores, también promocionó en algunas ocasiones a artistas menos conocidos y nuevos talentos. Por ejemplo, el virtuoso guitarrista Joe Pass había perdido gran parte de su carrera batallando contra su adicción a las drogas, una lucha que le llevó a estar largos períodos encarcelado, en hospitales o en centros de reinserción social; incluso cuando estaba tocando música, a menudo era un anónimo músico de estudio. Pero a principios de los setenta, cuando el guitarrista tenía cuarenta y tantos años, Granz promocionó agresivamente los talentos que hasta entonces le habían sido negados a Pass en actuaciones como líder y en conciertos con importantes músicos (con Oscar Peterson, Ella Fitzgerald y otros). La grabación de Pass del solo de 1973 *Virtuoso* atrajo la atención por la velocidad de ejecución y el asombroso dominio técnico del instrumento del guitarrista. Inspirando las comparaciones con Art Tatum y Oscar Peterson, *Virtuoso* se encuentra entre la media docena de grabaciones más importantes de la guitarra moderna de jazz. A ésta le siguieron docenas de otras grabaciones de Pass para el sello Pablo, ya fuese como líder o como músico de grupo.

Pablo no era un ejemplo aislado. Otros sellos prosperaron centrándose en sonidos del jazz mayoritario. Nils Winther fundó el sello Steeplechase en Copenhague en 1972 y grabó más de doscientos discos durante los quince años siguientes, incluyendo importantes proyectos de Dexter Gordon, Jackie McLean y otros músicos americanos, así como estrellas europeas que estaban emergiendo, como el bajista Niels-Henning Orsted Pedersen y el pianista Tete Montoliu. Al año siguiente, Carl Jefferson inauguró su sello Concord en California, que empezó grabando a una amplia selección de músicos asociados con el swing, el bop y los estilos de jazz de la costa oeste. Artistas de jazz experimentados de décadas anteriores siguieron

revitalizando las carreras. El contralto Phil Woods llevó varios vibrantes combos en los setenta, incluyendo su European Rhythm Machine, y en los ochenta estuvo acompañado por algún tiempo por el trompetista estelar Tom Harrell. Dexter Gordon volvió del extranjero, grabando su famoso disco *Homecoming* para CBS. Stan Getz renovó su lealtad al jazz puro después de su historia de amor con la bossa nova y su breve coqueteo con la fusión. Incluso los líderes de la fusión, más concretamente Herbie Hancock, dejó a un lado sus instrumentos eléctricos por algún tiempo para evaluar el mercado creciente del jazz acústico. El «regreso» del jazz era ahora proclamado en las portadas de las revistas y en los medios.

Los nuevos artistas dominantes empezaron a ganar notoriedad junto con los veteranos, y casi todos los estilos encontraron fervientes defensores. En 1977, el saxofonista de veintitrés años Scott Hamilton escandalizó el panorama neoyorquino con su sonido tenor «retro» que recuerda a Coleman Hawkins y Ben Webster. A diferencia de los posmodernos, que estaban resucitando estos estilos con un humor medio en broma, Hamilton era muy serio con lo que estaba haciendo, fomentando estos estilos porque pensaba que *sonaban bien* —parecía en aquella época la más anacrónica de las defensas—. Aunque algunos críticos menospreciaron o ignoraron sus trabajos, los que le escuchaban con los oídos bien atentos se veían obligados a reconocer el raro don de Hamilton para la improvisación. Y aunque Hamilton era un caso extremo, esta concienciación histórica demostraría ser precursora de las cosas que estaban por venir. Hacia el final de los ochenta, parecía que todos los estilos y sonidos serían ahora bienvenidos, fomentados, comercializados. Los visitantes de las tiendas de discos fueron testigos de fascinantes yuxtaposiciones en los estantes: George Lewis, el clarinetista de los Dixieland, compartiendo un cajón con George Lewis, trombonista vanguardista; Woody Shaw colocado al lado de Artie Shaw; Ruby Braff hombro con hombro de Anthony Braxton; o Sadao Watanable acercándose sigilosamente a Ethel Waters. La extrema diversidad de las tradiciones que ahora eran aclamadas indicaba el tremendo alcance de la historia del jazz y la notable amplitud de la progenie de Buddy Bolden.

La tradición vocal del jazz dominante era especialmente vibrante durante este período. Aunque la atonalidad y otras técnicas experimentales habían, a veces, realizado avances en este terreno, la mayoría de los vocalistas de jazz preferían trabajar con el repertorio y la instrumentación tradicional. Muchos de los artistas principales que habían emergido en décadas anteriores continuaron dominando el mundo del jazz cantando en los setenta y los ochenta. Carmen McRae y Betty Cartert, que habían grabado primero como líderes en los cincuenta, dejaron claro que la tradición de Billie Holiday todavía podía sonar fresca y nueva décadas después. Ningún cantante desde Holiday había sido más diestro cantando detrás del compás que McRae, o más hábil moviéndose desde una íntima entrega coloquial hasta reconfiguraciones en tono duro de la melodía y la letra. Carter se tomó también extremas libertades rítmicas con su material, a veces ofreciendo misteriosas

reinterpretaciones de *standards* que casi se pueden incluir en la vanguardia del jazz. Pero este tipo de experimentación encontraba la inspiración en las tradiciones de maestros anteriores, tan dispares como Cole Porter y Charlie Parker, y —una vez más— Holiday, que en su vigorosa interpretación del jazz combinaba una gran carga emocional de la estimulante canción del jazz con la cruda honestidad de las revelaciones íntimas, también coloreó la obra de Carter. Sheila Jordan adoptó un enfoque similar, evitando las lecturas convencionales de los *standards* en beneficio de una actitud más profundamente personal, que se puede observar con claridad en sus colaboraciones con el pianista Steve Kuhn y el bajista Harvie Swartz. Mel Tormé, que había perfeccionado un estilo virtuosístico en los años anteriores, también encontró un rápido público para su seria obra de jazz en este período, que incluía satisfactorios proyectos con George Shearing, Marty Paich y otros. Sea como sea, el arte vocal destacó como la faceta más comprometida con la tradición del panorama jazzístico durante los setenta y ochenta. La mayor parte de los jóvenes cantantes que iniciaban sus carreras durante estos años reflejaron esta misma inmersión en la historia del jazz; y aunque los menos inspirados de ellos hubieron de conformarse con una superficial elegancia de club selecto, los mejores de la nueva generación —Bobby McFerrin, Diane Schuur, Ian Shaw, Cassandra Wilson— supieron cómo revitalizar la tradición.

La nostalgia por el pasado de la música era especialmente evidente entre los practicantes del *vocalese*—un estilo en el que se añadía letra a melodías y solos de jazz—. Al haber ganado este estilo una gran popularidad bajo la influencia de cantantes como Jon Hendricks y Eddie Jefferson, que habían ayudado a crear el estilo unas dos décadas antes, o por medio de artistas populares como Joni Mitchell o Manhattan Transfer, se hizo práctica cada vez más común en las letras del *vocalese* que fueran *sobre* músicos de jazz —escúchese, por ejemplo, cómo Jefferson canta con elocuencia sobre Coleman Hawkins, Miles Davis y Charlie Parker; o la letra de Hendrick para «Birdland», o, en un formato transgresor, Joni Mitchell usa a Charles Mingus como tema de su «Goodbye Pork Pie Hat»—. En este revelador giro histórico, el cantante de jazz se convirtió en algo parecido al equivalente de la época moderna del griot africano, que utilizaba la música no sólo para continuar la tradición del jazz, sino también para relatar su historia.

El concepto de preservar la historia de la música mediante las compañías de repertorio de jazz, del mismo modo que las sinfonías propagaban la tradición de la música clásica, también fue ganando velocidad durante este período. En 1973, Chuck Israels fundó su National Jazz Ensemble, y al año siguiente George Wein promocionó su New York Jazz Repertory Company. La Institución Smithsoniana empezó a tomar un papel cada vez más activo en la conservación y promoción de la tradición del jazz durante los setenta, ayudado admirablemente por el crítico de jazz Martin Williams. Gunther Schuller siguió una amplia variedad de actividades durante la década —conciertos, grabaciones, escritos— para extender esta misma agenda. Otros signos

apuntaban a un renacimiento del interés en la tradición del jazz durante los setenta: más reediciones de material anterior de compañías discográficas; mayor atención a la tradición del jazz en las instituciones académicas; así como la publicación de cantidades cada vez mayores de libros y revistas de jazz.

Dados estos precedentes, sería erróneo decir que la tradición del jazz acústico *mainstream* estaba aletargada antes de la llegada de Wynton Marsalis a principios de los setenta. Más que ser su causa, el éxito de Marsalis era sobre todo un producto de este despertar de la conciencia histórica. Pero Marsalis debe ser visto como la figura clave que, más que nadie, afirmó con vehemencia la necesidad de centrarse en esta tradición ante los estilos de fusión y *free*, y se dedicó a ser su guardián, propagador, promotor y publicista, todo ello en una misma persona. Sus trabajos a menudo provocaron la controversia, si bien las acaloradas disputas que se han inflamado alrededor de él pueden ser interpretadas como signos del papel crucial que desempeñaba la tradición de la música en el mundo del jazz. A veces las cuestiones ideológicas y estéticas se confundieron en estos debates, y se puede pensar que pasarán muchos años antes de que Marsalis el músico pueda ser evaluado sin apasionamientos, sin perderse en discusiones sobre los símbolos personales y políticos que conllevaba su arte.

El ascenso a la fama de Marsalis cuando apenas había cumplido los veinte años era un acontecimiento sin precedentes en el mundo del jazz. Ninguna de las figuras principales del jazz —ni Ellington o Armstrong, Goodman o Gillespie— habían llegado a ser tan famosas tan rápidamente. La historia de sus experiencias de formación musical es compacta e impresionante. Nacido en Kenner (Louisiana) el 18 de octubre de 1961, Marsalis había tenido el apoyo de los profesores y mentores locales, como Alvin Batiste y Danny Barker, que eran exponentes vivos de la rica tradición del jazz de Nueva Orleans. El hogar de Marsalis igualmente le ofreció todo su apoyo: su padre Ellis era un pianista de jazz profesional, y con el tiempo los hijos de Wynton cada vez centraron más sus energías en la música. A la edad de catorce años, Wynton tocó el concierto para trompeta de Haydn con la Filarmónica de Nueva Orleans. A los diecisiete años, se le permitió participar en el Tanglewood Festival y, pese a ser el concursante más joven, ganó el premio como músico de metal más extraordinario. Con dieciocho años, entró en el conservatorio Juilliard. A los diecinueve, estaba interpretando con maestros del jazz como Art Blakey y Herbie Hancock. Cuando tenía veinte años, el sello discográfico CBS fichó a Marsalis simultáneamente para sus listas de artistas clásicos y de jazz —un movimiento sin precedentes para la compañía discográfica más poderosa del mundo—.

La sabiduría de este paso pronto fue demostrada: en el espacio de dos años, Marsalis había ganado los premios Grammy en ambos campos. Hasta los oyentes más superficiales estaban ahora seguros de su reputación. En la imaginería popular, él era a la trompeta lo que Segovia era a la guitarra y Van Cliburn al piano. Marsalis tenía una profunda mina de talento para respaldar esta oleada de atención. Su grabación del

Concierto para trompeta de Haydn era impresionista, especialmente en la cadencia, que era una exposición sin descanso de la imaginación melódica y rítmica del joven trompetista. Sus interpretaciones con Blakey habían causado rápidamente sensación entre los músicos de jazz. Desde los días de Clifford Brown ningún joven trompetista de jazz había mostrado semejante control tonal o ejecución fluida. Escuchando su solo en «How Deep Is the Ocean», grabada con los Jazz Messengers en el Keystone Korner en junio de 1981, uno puede imaginarse fácilmente un futuro espectacular para este joven virtuoso. Su sonido cálido y pastoso era expuesto durante la lenta introducción, y mantenía la diáfana claridad incluso en las escalas más rápidas durante la sección en *double-time* de la pieza. Pocos meses después, Blakey contrató al hermano de Wynton, Branford, para que tocara el saxofón con los Messengers, y una grabación posterior ayudó a amplificar las reputaciones cada vez mejores de los dos.

Los dos hermanos fueron muy anunciados en el debut jazzístico de Wynton con la CBS. Este proyecto tenía más de mezcolanza que de una afirmación artística unificada, pero muchos de sus momentos individuales eran convincentes: en «Hesitation» los hermanos Marsalis evocaron el estilo anterior de Ornette Coleman en una divertida reelaboración sobre cambios de «I Got Rhythm»; los cambiantes ambientes rítmicos de la pieza de Wynton «Father Time» prefiguraron la inquietud del trompetista (que saldría a la luz en grabaciones posteriores) con complejas estructuras compositivas; en «Sister Cheryl» Branford dejó su sello con un ingenioso solo de saxo soprano que incluso eclipsó la formidable aportación de su hermano; el solo de Wynton en *Who Can I Turn To* era un tema simple, pero el sonido de su trompeta fascinaba por su profundidad y pureza. Sus grabaciones siguientes *Think of One* y *Hot House Flowers* eran eclécticas de manera similar, e iban desde los variados ambientes de combo del primero hasta el melodismo con orquesta *sweet* de cuerda del último.

Para otro joven trompetista, éstos habrían sido logros loables. Pero la intensa publicidad y atención dirigidas a Marsalis habían elevado las expectativas hasta un nivel febril que estos trabajos no podían llegar a satisfacer. Los oyentes y críticos de jazz que se habían acostumbrado a una historia de figuras sobresalientes —Armstrong, Ellington, Parker, Gillespie, Davis, Coltrane, Coleman—, cada una de las cuales habían rehecho la música a su propia imagen y semejanza, esperaban algo más revolucionario del joven trompetista. Sus dos grabaciones siguientes, *Black Codes from the Underground* y *J Mood*, intentaban abrir nuevos caminos. El conjunto era más interactivo que los discos anteriores de Marsalis, y cada vez más la sección rítmica estaba retando al trompetista. Las composiciones de Marsalis se estaban haciendo mucho más complicadas. «J Mood», por ejemplo, es un blues de doce compases, pero la melodía principal emplea doce compases muy inusuales: el metro cambia prácticamente en cada uno de ellos, completando un total de treinta y seis partes partidas (según el oído de quien esto escribe) en el patrón 4/2/1/3/3/4/1/4/4/3. «Phryzzian Man» de *Black Codes* toma una ruta de circuito similar, que empieza con

un patrón de la extensión de un compás 4/4/2/4/4/2/3/2/4/4/4/4. La banda vuelve al 4/4 durante los solos —que es una pequeña decepción después de las complicadas afirmaciones melódicas—; sin embargo, las ambiciones de las composiciones mostraban el rumbo en el que Marsalis se estaba ahora moviendo.

Las dos grabaciones siguientes del trompetista, *Marsalis Standard Time*, *Volume I* y *Live at Blues Alley*, cumplen las promesas de estos proyectos previos y son los dos ejemplos más impresionantes de interpretación de combo moderna en la obra de Marsalis. Después de ellos, Marsalis renunció abiertamente a este enfoque en favor de un espíritu tradicionalista. Por el contrario, estos dos proyectos a mitad de su carrera no revelan el más leve aroma a viejo de las piezas de museo, sino que son obras vibrantes y progresistas. En el primero, *Marsalis Standard Time*, la banda está en su altura más elegante, e incorpora la métrica experimental de «J Mood» en el vertiginoso movimiento de las justas de las *jam sessions*: en «A Foggy Day» Marsalis superpone 6/8, 12/8, 5/4 y otros metros en el cimiento básico de la canción; durante parte de «Autumn Leaves» la banda cambia de metro cada compás; «Caravan» está reelaborada magistralmente, una vez más con ritmos cruzados virtuosísticos. Mucho del crédito por esta hazaña fue debido a la sección rítmica de Marsalis. El pianista Marcus Roberts destacó como un avanzado pensador estructural al estilo de Monk, Tristano y Hancock y claramente disfrutaba retando a Marsalis, que a su tiempo mostró lo mucho que había crecido su fraseo desde sus primeras grabaciones. Jeff «Tain» Watts y Robert Hurst, en la batería y el bajo respectivamente, también demostraron su facilidad en estos juegos de tiempo simultáneo, pero también su destreza para mantener el impulso y el *swing* de la música. *Live at Blues Alley* se movía en esta misma dirección, pero con más intensidad aún. Esta grabación contiene los solos más agresivos de la carrera del trompetista. La sección rítmica toca a un nivel febril durante largos intervalos. La música se mueve con seguridad desde las estructuras modales hasta las de acordes y en diferentes concepciones del tiempo, pero con un trasfondo ardiente e implacable. En total, estos dos discos representan el intento de más éxito y más plenamente realizado de Marsalis de ampliar el vocabulario de la interpretación de combo expuesta en las grabaciones de los sesenta de Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans y Ornette Coleman.

Pero en la cima de este período progresista, Marsalis recomendaba cada vez más cautela. «Sabía cuando hice ese álbum en Blues Alley que no iba a hacer ningún otro disco en esa clase de estilo —todos esos ritmos realmente complejos, tocando rápido, de forma agresiva—», explicó. «Ahora estoy tratando de formar realmente un enfoque mediante el cual pueda crear una imagen tonal más exacta de mis experiencias, del mundo del que procedo, de las cosas en mi vida que tienen el significado más profundo para mí»[174]. Para Marsalis, este *mundo del que procedo* significa los sonidos de este músico natural de Nueva Orleans y las raíces afroamericanas del jazz. En retrospectiva, podemos ver que el álbum resultante, *The Majesty of the Blues*, inició un nuevo período en la carrera de Marsalis. En algunos

aspectos, el nuevo estilo marcaba una extensión de referencias anteriores —pero en otros sentidos, Marsalis estaba distanciándose espectacularmente de su enfoque previo—. El trompetista que, como joven menor de veinte años, había maravillado al público con su sonido puro y limpio, estaba ahora explorando los sonidos «más sucios», a los que habían dado preferencia los músicos del jazz anterior al *bop*, distorsionando cada vez más su sonido con una sordina. En lugar de estar a la altura de su temprana reputación como el nuevo «Clifford Brown», o de su etiqueta de mitad de carrera como el líder de banda que se inspiraba en la obra de Miles de los sesenta, Marsalis parecía ahora dispuesto a revivir la estética de Bubber Miley. Al mismo tiempo, las líneas melódicas de Marsalis se estaban haciendo más compactas; como describiría más tarde, se estaba centrando en las frases de «toque de rebato» más que en imitar las líneas de saxofón. Las texturas de conjunto eran más abiertas y despejadas. En el tema del título, Marsalis adoptó un espacioso metro 6/4 que daba a la progresión del blues subyacente una sensación de tranquilidad, sin prisas. Sobre todo, Marsalis estaba intentando conscientemente volver a conectar con la tradición del jazz premoderna de su tierra natal. Para algunos de sus temas, Marsalis confió en avezados músicos de Nueva Orleans, incluyendo al Danny Barker, de ochenta años de edad. Esta misma «vuelta a las raíces» era evidente en *Resolution of Romance* de Marsalis, una grabación posterior de *standards*, en el que el piano polirrítmico ardiente de Marcus Roberts era reemplazado por el enfoque más tradicional de su padre, Ellis Marsalis.

El blues estaba ahora emergiendo como un asunto central para Marsalis. Se sospecha que la influencia del crítico y mentor Stanley Crouch fue decisiva en este sentido, como era la visión estética subrayada por Albert Murray en su libro *Stomping the Blues*. Crouch alabó a este último, en sus notas discográficas de *The Majesty of the Blues*, como una obra que «todos los músicos de mi generación deberían leer». Claramente Marsalis se había tomado en serio la celebración de Murray de la tonalidad del blues como la esencia de la música afroamericana. Las progresiones de blues habían desempeñado un papel muy modesto en las primeras obras de Marsalis, pero ahora su música estaba llena de acordes de tónica, subdominante y dominante, ampliamente demostrados en los tres volúmenes de *Soul Gestures in Southern Blues* y la posterior publicación *Blue Interlude*. Sólo unos pocos años antes, la visión de Murray del jazz había parecido un ejercicio de nostalgia, sin estar en contacto con las corrientes de la fusión, el *free* y las vetas clásicas europeas en el mundo del jazz. Pero ahora el joven músico de jazz más famoso de la época estaba defendiendo la misma causa. El futuro del jazz, en manos de Marsalis, estaba llegando a parecerse a su pasado.

Estaba claro que este cambio iba a dejar perplejos a los que querían que Marsalis extendiera los *avances* de anteriores figuras líderes del jazz. La nueva sección rítmica de Marsalis era sin duda más reverente que sus anteriores acompañantes, y rara vez empujaban al trompetista de la manera que lo habían hecho Marcus Roberts o Kenny

Kirkland en bandas anteriores. La crítica venía más estimulada por las actitudes directas de Marsalis. En las entrevistas, el trompetista solía ser franco, lo que no era muy común, sin dudar en ridiculizar a otros músicos, incluso a algunos de los más famosos, dando giros polémicos a las cuestiones, y mostrando con frecuencia que no necesitaba tener una trompeta a mano para explayarse. «La primera vez que fui a Nueva York, en 1979 […], las figuras consolidadas que deberían haber estado dando ejemplo estaban toreando, vistiendo trajes y tratando de actuar como estrellas del rock», había confesado en una ocasión al escritor de jazz Francis Davis. «Así que cuando la gente me oía, sabían que ya era hora de volver a atender los negocios de nuevo»[175]. Marsalis era especialmente crítico con Miles Davis, llegando a decir a un entrevistador que «Bird se revolvería en su tumba si supiese lo que está ocurriendo». Algún tiempo después, cuando Marsalis intentó tocar con el grupo de Davis en un festival de jazz, Miles paró a la banda en seco a mitad de la canción y se negó a continuar hasta que Wynton había dejado el escenario.

Este gusto por la controversia podía haber sido pasado por alto si se hubiera restringido a los comentarios ocasionales de fuera de los escenarios. Pero a diferencia de Davis, que sería igualmente cuestionado por la opinión pública, pero rara vez concedía entrevistas, Marsalis hablaba frecuentemente con los periodistas, e incluso escribió artículos personalmente (más tarde serían libros), redactaba cartas al editor y daba conferencias. Marsalis se consideraba a sí mismo un embajador del jazz, y sus muchas visitas a escuelas y su accesibilidad a los jóvenes músicos llenaron un verdadero vacío —además, ningún músico de su generación ha hecho más que Marsalis por animar y motivar a los músicos de jazz con futuro—. Pero también se espera de los embajadores que actúen con diplomacia y tacto, rasgos que no salían de manera natural de Marsalis. Cuando aceptó el cargo de director artístico del programa de jazz en el Lincoln Center, las duras condiciones económicas entraron también en juego. Algunos críticos se quejaron del tono excluyente de los procedimientos del Lincoln Center, en el que era muy bien recibida la visión de la tradición del jazz de Marsalis, mientras que los músicos cuya estética era demasiado progresista o demasiado europea eran rechazados. Ciertamente Marsalis parecía compartir cada vez más el interés de Crouch en limpiar el vocabulario del jazz de muchos de sus elementos de influencia europea. Algunos vieron un sesgo racial que subyacía en estas opiniones, y se notaba la relativa escasez de músicos blancos que participaban en los conciertos del Lincoln Center. Y había otro cierto sesgo relativo a la edad, que explotó cuando se hizo un intento de excluir a los músicos de más de treinta años de la Lincoln Center Jazz Orchestra. Al mismo tiempo, las becas de composiciones para el programa del Lincoln Center eran dadas de manera notoria a los amigos de Marsalis, incluso al propio trompetista. El resultado de estas diversas maquinaciones fue que Marsalis, que a los veinte años era el joven gran líder del mundo del jazz, a los treinta pasó a ser una figura polarizante, que incluso cuando conquistaba, lo hacía dividiendo.

La música de Marsalis en los noventa fue realzando progresivamente su papel como compositor y músico de sección en contextos en los que a menudo había expuesto sus habilidades como solista. Su banda fue aumentada a un septeto, pero en algunos casos Marsalis añadía aún más gente, como en su pieza de 1994 «Blood on the Fields» (por la que después le sería concedido el premio Pulitzer) para una orquesta de jazz de quince miembros. Al mismo tiempo, su interés en las tradiciones anteriores de la música afroamericana continuaba siendo un tema dominante en su obra, casi ocultando la veta más progresista de los años pasados. Por ejemplo, su extensa composición «In this House, On this Morning», que se estrena en mayo de 1992 en la sala Avery Fisher del «Lincoln Center», demostró que la visión estética de Marsalis se había acercado llamativamente al enfoque pastiche de los posmodernos. Un surtido curioso de estilos musicales desfila por el escenario: los sonidos gospel de la iglesia santificada; blues de doce compases; el escandaloso contrapunto de Nueva Orleans; el compás de vals y los rotundos compases binarios; incluso una moderada dosis de atonalidad en un momento memorable en el que Marsalis usa su instrumento para imitar un rumor misterioso, como de lenguas no entendidas. La única diferencia que ahora separaba a Marsalis de los estrafalarios enfoques de «cortar y pegar» de Zorn y compañía era, al parecer, la absoluta seriedad de tono e intención que sustentaba los trabajos del trompetista.

La carrera en evolución de Branford Marsalis reflejaba un descuidado desprecio a las rígidas jerarquías defendidas por su hermano. Si Wynton abogaba por el jazz dominante, Branford tocaba con bandas de rock; si la música de Wynton se fue haciendo más estructurada, Branford disfrutaba cada vez más con actuaciones más sueltas y volátiles; cuando Wynton frecuentaba el Lincoln Center, Branford tocaba un prominente concierto en televisión en el *Tonight Show*; mientras Wynton se centraba en los sonidos tradicionales del gospel y el blues, Branford experimentaba con los sonidos contemporáneos del funk y el hip-hop. Pero bajo la superficial laxitud de Branford Marsalis descansa una mente musical capaz de la lógica más rigurosa. Sus líneas melódicas se despliegan con una elegancia estructural que a veces recuerda a Sonny Rollins, y se desarrollan con claridad y precisión, pero no sin incorporar sorprendentes giros y vueltas a lo largo del camino. Aunque su despreocupada elección de compromisos a veces suscitaba polémica sobre si valoraba más el arte o la mera fama, el talento de Branford Marsalis no se podía poner en duda. En sus mejores momentos, siempre en combos pequeños, demostraba su potencial para estar entre los tres o cuatro mejores saxofonistas de su generación.

Como pronto quedó claro, el nuevo tradicionalismo de Wynton Marsalis era mucho más que la obra de un individuo aislado. Como se apuntó anteriormente, el propio Marsalis ejerció un impacto decisivo en muchas carreras en ciernes. Quizás aún más influyentes, sin embargo, eran los trabajos de las compañías discográficas que esperaban duplicar la historia de Wynton Marsalis. Estos movimientos, especialmente los del sello CBS, pronto adquirieron carácter de fórmula. Branford

Marsalis no tardó en sumarse a la plantilla de la CBS, emulando a su hermano al grabar tanto en los proyectos de jazz como clásicos. CBS también fichó a Terence Blanchard, un trompetista de Nueva Orleans que aún no había cumplido los veinte años, que había sustituido a Marsalis en la banda de Blakey y que había colaborado con frecuencia con otro hombre del jazz de Nueva Orleans, el saxofonista Donald Harrison. El pianista y vocalista Harry Connick Jr., también de esta ciudad, firmó con CBS cuando apenas tenía veinte años. Connick demostró un verdadero talento, especialmente como cantante, y rezumaba un infrecuente grado de presencia escénica para un músico tan joven, pero estos dones fueron promocionados más allá de lo razonable cuando la maquinaria de publicidad intentó lanzarlo como «el nuevo Frank Sinatra» sobre la base de una pocas, aunque prometedoras, grabaciones. El trompetista Marlon Jordan también firmó con el sello cuando era sumamente joven —su ciudad natal, cómo no, era Nueva Orleans—. Los discos de estos artistas eran a menudos producidos por Delfeayo Marsalis, que también se convirtió en un importante participante en la expansión de los tercios de Nueva Orleans del imperio del jazz CBS. Otros sellos se unieron a la locura de Nueva Orleans, con MCA/Impulse promocionando a Henry Butler, un emocionante pianista y vocalista con un estilo dinámico y sentido; el sello Verve contratando a Nicholas Payton, un trompetista de sonido dulce que apenas tendría unos dieciocho años en aquella época, y Novus grabando a Delfeayo Marsalis, que demostraba su habilidad con el trombón de una manera que recordaba a J. J. Johnson.

En su mayor parte, los músicos que formaban parte de esta fiebre de Nueva Orleans eran auténticos talentos. Pero la publicidad y las expectativas puestas en ellos desde el principio eran un nuevo giro en el mundo del jazz. Muchas de las mayores figuras del jazz de épocas anteriores *nunca* disfrutaron de un contrato con uno de los sellos principales, y otros lo hicieron sólo después de haber demostrado su fuerza de manera lenta como hombres de banda en segundo plano y en actuaciones como líderes con presupuestos limitados para discográficas menores. Algunos críticos temían que la búsqueda de la industria de sangre nueva creara una generación de instrumentistas con un talento sin madurar o careciendo de un compromiso profundo con una serie de valores musicales que sólo solían producirse con pagos precarios. Otros lamentaban cómo muchos artistas brillantes a mitad de sus carreras, músicos del jazz dominante nacidos entre 1940 y 1955 —los pianistas Jessica Williams, Kenny Barron, Steve Kuhn y Adam Makowitz; los trompetistas Tom Harrell, Valery Ponomarev y Bobby Shew; los saxofonistas Bobby Watson, Eric Kloss, Ricky Ford y Jane Ira Bloom; el trombonista Steve Turre (por citar a unos pocos)—, parecían formar parte de una «generación perdida» mayoritariamente olvidada por discográficas y publicaciones especializadas, al ser considerada demasiado veterana para participar en el joven movimiento, pero demasiado joven para ser respetada como veteranos de la «primera época» del jazz.

No todas las jóvenes estrellas del mundo del jazz durante este período procedían

de Nueva Orleans. El saxofonista tenor Joshua Redman siguió una ruta muy diferente, educándose en la costa oeste, formándose académicamente —era valedor de su clase del instituto y asistió a la Universidad de Harvard, en la que se graduó *summa cum laude*— y considerando la idea de convertirse en médico o abogado. Pero como su padre Dewey Redman, que había alcanzado la mayoría de edad junto a Ornette Coleman y después fue miembro del Keith Jarrett Quartet, Joshua empezó a forjarse una carrera tocando el saxo tenor. Asombró a los oyentes en el concurso Thelonious Monk de 1991 y consiguió un contrato de grabación con Warner Brothers. Su música ha estado cerca de la tradición del jazz (más de lo que había estado la de su padre, lo que merece la pena destacar —otro giro revelador de esta generación, también apuntado en la obra evocadora de la tradición del bajista Charnett Moffett, hijo del compañero de Coleman Charles Moffett—). Pero estas incursiones en la historia del jazz suelen estar personificadas en las habilidades excepcionales de Redman como solista. Casi desde el principio, sus discos se vendieron muy bien para tratarse de trabajos de jazz —más de un cuarto de millón de copias de sus dos primeras publicaciones fueron adquiridas por un público en su mayoría joven y entusiasta—. Sus talentos como solista estaban bien expuestos en el doble disco *Spur of the Moment*, grabado en el Village Vanguard, mientras que en el excelente proyecto *MoodSwing* aparecía un enfoque compositivo más desenvuelto.

Un gran número de jóvenes trompetistas adornaron el panorama jazzístico, abriéndose paso por el camino que había abierto Wynton Marsalis. Como se mencionó anteriormente, tanto Terence Blanchard como Marlon Jordan siguieron directamente las huellas de Marsalis, desplazándose de Nueva Orleans a los estudios de la CBS. Blanchard destacó con especial eficacia en la creación de un enfoque pulido, virtuoso, reminiscencia a veces de los primeros trabajos del propio Marsalis. Roy Hargrove demostró ser especialmente impresionante en el desarrollo de un sólido estilo de trompeta en la tradición convencional. Wallace Roney probó las cosas de manera diferente, refinando un enfoque menos denso, más taciturno, que a veces hacía pensar en el estilo de mediados de la carrera de Miles Davis. Roney se convirtió en una especie de protegido de Davis en sus últimos años, y trabajó junto a él en el famoso concierto retrospectivo de Montreux que coronó la carrera de Davis. Aunque Roney había sido criticado por estar demasiado cerca del modelo de Davis, se ha ganado merecidos elogios por sus solos evocativos y controlados.

El vocalista Bobby McFerrin, uno de los artistas de jazz de más talento que aparecieron en los ochenta, es más difícil de catalogar. Mientras otros de su generación buscaron la recreación de estilos anteriores, McFerrin siguió proyectos *sui generis*, desde conciertos de solo vocal hasta imitación de metales (escúchese su inusual imitación de la trompeta en la banda sonora de la película *‘Round Midnight*) para dirigir orquestas sinfónicas. Su entonación, registro y técnica improvisatoria rápidamente obtuvieron críticas sumamente favorables, pero su presencia en el escenario pronto demostró ser tan fuerte como sus cuerdas vocales. Con el tiempo,

McFerrin sorprendía y a veces irritaba a los oyentes —aunque gustaba a otros— con los impredecibles zigzags que iba tomando su carrera. Logró un tremendo éxito con su «Don't Worry, Be Happy», influido por el reggae —aunque sospecho que pocos de los radioyentes que escuchaban las listas de éxitos se dieran cuenta de que era una faceta de un ambicioso proyecto en el que todas las «partituras» eran mezclas con la voz de McFerrin—. Pero McFerrin dio muestras de muy poco interés en capitalizar su creciente renombre, escogiendo tomarse un tiempo sabático justo en el momento en el que habría podido llenar salas de conciertos y ser número uno en las listas de éxitos con sus siguientes temas. Su obra en general, a medida que iba evolucionando, demostró una tendencia a estar fuera de toda escuela o tradición. Por esta razón, es a menudo rechazado en discusiones sobre las diversas tendencias y estilos en el mundo del jazz. Pero su curiosidad casi infantil por las posibilidades del sonido y su negativa a ser capturado en los clichés de otra época estaría muy bien que fueran imitados por otros músicos prometedores.

Los citados hasta ahora cubren sólo una pequeña muestra representativa de los numerosos jóvenes músicos de jazz convencional que empezaron a grabar, a menudo bajo el auspicio de un sello importante, en los ochenta y noventa. Además, se perciben las carreras nacientes de los pianistas Benny Green, Geoff Keezer, Cyrus Chestnut, Renee Rosnes y Jacky Terrasson; los saxofonistas James Carter, Antonio Hart, Kenny Garrett, Christopher Hollyday, Vincent Herring; los bajistas Christian McBride y Bob Hurst; y los baterías Ralph Peterson Jr., Marvin «Smitty» Smith y Jeff «Tain» Watts. Muchos de estos músicos tendían a trabajar y a grabar unos con otros, formando una red de artistas de jazz convencional comparable al elenco de Blue Note de los cincuenta y sesenta. La única diferencia es que todos ellos habían nacido después de la época del tema de Ornette Coleman «The Shape of Jazz to Come», demostrando que el contralto de vanguardia, con todo su impacto revolucionario, anticipaba mal la verdadera forma del jazz a finales del siglo XX. En lugar de música de libertad, son las convenciones del hard bop sobre todo las que predominan en la obra de estos músicos, a menudo empleadas con verdadera inspiración, pero otras veces tomando un carácter de fórmula que diferencia a este grupo de todas las generaciones anteriores de «jóvenes cachorros» surgidos en el mundo del jazz.

La obra del saxofonista James Carter, otra estrella naciente que apareció en la escena en los noventa, es en buena medida representativa de las actitudes históricamente sensibles de esta nueva generación de artistas de jazz. La música de Carter revela un músico aparentemente ansioso por adoptar todos los instrumentos y todas las épocas. Ha grabado con músicos de los viejos tiempos de Kansas City y posmodernos de Chicago, y con la mayoría de los instrumentos principales de la familia de saxofones y clarinetes. Cualquier actuación de Carter podía incluir obras de cualquiera, desde Don Byas hasta Sun Ra, y su capacidad de recurrir a materiales olvidados de décadas anteriores no es sobrepasada por los demás músicos de su

generación. Lo que mantiene toda esta mezcla unida —lo que en último término *debe* mantenerlo todo junto, si es que hay alguna coherencia— es el talento de Carter para la improvisación. Pero mientras que un Carter o un Redman podrían ser capaces de conseguir esto, el riesgo para muchos músicos que siguieron un camino semejante es que dan la impresión de ser los conservadores del museo del jazz, más que practicantes de una forma de arte vital.

Algunos rechazarían este neotradicionalismo por considerarlo un seudomovimiento, resultado de las maquinaciones de los departamentos de publicidad de las discográficas principales, más que una expresión artística válida de la época. Pero cuestiones más profundas están aquí en juego, y uno está obligado a llegar a la conclusión de que el enfrentamiento con la tradición del jazz —bien con respeto, como Marsalis y compañía, o de manera irreverente como Zorn y su equipo — es un dilema del que no puede escapar el improvisador del presente. Es la tarea más grande a la que se ha de enfrentar cualquier artista del jazz que llega a la escena en este avanzado estadio en la evolución de la música. Como los que llegan tarde a una fiesta después de que ya se hayan comido la mejor comida y bebida, tienen que conformarse con las migajas. Construir un revolucionario nuevo estilo a partir de estos pedazos y piezas puede ser una tarea demasiado grande hasta para los de más talento de entre ellos.

¿Pero debemos exigir esta revolución permanente? ¿Es el mundo del jazz el que no va bien, o sólo nuestra perspectiva? ¿Es válida nuestra arraigada expectativa de que la música debe ser siempre progresista, siempre mirando hacia delante, siempre haciendo cosas nuevas? ¿No es suficiente con que la música sea buena? Por otra parte, si los músicos jóvenes se contentan con trabajar dentro del marco de los estilos anteriores, ¿por qué tenemos que escucharlos a ellos y no a Armstrong, Parker, Ellington y demás? ¿Por qué escuchar al imitador, cuando el original está —gracias al milagro de la tecnología discográfica— casi igual de accesible? Éstas son cuestiones profundas, más allá del alcance de esta obra, que este autor espera recoger en una futura ocasión. Son cuestiones, además, que son relevantes para muchas artes y géneros más allá del mundo del jazz. Es suficiente con apuntar que después de mil años de una visión estética dominante, la propia noción de las artes de seguir una evolución progresista y semicientífica en sus continuos avances ahora está tambaleándose en sus cimientos. Diversos estilos de arte minimalista *new age*, con todas sus limitaciones —y aunque sus sustentos estéticos aún no están formados en esta fase—, proponen la posibilidad de un estilo de «grado cero» (tomando prestada la terminología del teórico Roland Barthes), que no tiene relación con el salto en el tiempo de las técnicas en evolución. En una vena complementaria, otras teorías estéticas han postulado el «fin» de la historia del arte —una visión que, para algunos, representa un «vivieron felices eternamente» de la creatividad *sin límites*; pero, para otros, implica el aterrador abandono de nuestros anteriores presupuestos y puntos de referencia—.

La historia del jazz está en un punto crítico en el que estas cuestiones se hacen cada vez más importantes. El pasado de la música amenaza con eclipsar su presente. Sólo en los últimos años, los visitantes de las tiendas de discos de jazz han encontrado una nueva situación en la que la mayoría de la música en venta es de artistas que ya no están vivos. La radio del jazz dominante está moviéndose en una dirección similar. El ascenso de movimientos que propaguen el repertorio del jazz; el nacimiento de una generación de neotradicionalistas; incluso el interés en los estudios históricos del jazz, que valore la obra que tienes en tus manos: todos estos son síntomas del mismo movimiento tectónico que subyace a la estructura del mundo del jazz. Como resultado, cualquier artista nuevo que intente hacerse un hueco en el ambiente de hoy en día tiene que competir no sólo con otros jóvenes talentos, sino con toda la historia de la música. Y ésta es una pesada carga, sin duda.

Pero quedan signos esperanzadores de que no se han consumido todas las posibilidades de esta emocionante música. Las diversas «fusiones» del jazz y las técnicas de improvisación con géneros musicales de estilo como lo étnico o lo popular, entre otros, están probablemente todavía en su infancia. El papel de la extensa composición en el jazz aún necesita ser desarrollada y clarificada, y esta empresa podría ser tremendamente apasionante si la afronta un talento de las debidas proporciones. El mandato *thrid stream* del jazz emergente y la música clásica apenas ha empezado, y aún mantiene un gran encanto. Quizás quedan armonías todavía no descubiertas dentro de nuestro sistema de doce notas, pero puede haber otros marcos. Puede haber otros instrumentos o nuevas combinaciones de los viejos —se puede escuchar con interés, por ejemplo, las diversas obras del intérprete y compositor de saxofón y clarinete Henry Threadgill con su exploración radical de texturas, desde las tubas múltiples hasta la pipa china—. Y sobre todo, están las tecnologías de la música que evolucionan rápidamente, y que, como cualquier tecnología, tienen el poder de destruir así como de construir, pero que, en las manos correctas, pueden abrir excitantes nuevas vistas al improvisador.

De ahí que el jazz, después de una explosión de cien años de creatividad, pueda todavía ser alabado —en palabras de Whitney Balliett— como el «sonido de la sorpresa». Cualquier historia de él es, por lo tanto, siempre una obra en progreso. Ningún capítulo final puede ser escrito sobre el jazz con toda seguridad. No pueden emitirse juicios solemnes y categóricos que «terminen» esta historia. Es un arte camaleónico, que nos hace disfrutar por la facilidad con la que cambia de colores y la rapidez de sus movimientos. ¿Quién puede negar que el jazz, junto con el cine, ha sido la forma de arte más vibrante de la era moderna? Desde los tiempos de Nueva Orleans, primero conquistó Norteamérica, convirtiéndose en el proceso en nada más y nada menos que un crisol musical, logrando una visión de culturas emergentes que realizó, si bien sólo a un nivel simbólico, la imagen de que Norteamérica tenía su propio destino social. Pero lo que fue primero la música de un pueblo y después de una nación es hoy un fenómeno mundial, y su historia promete convertirse en muchas

historias, muchos sonidos y muchos cuentos todavía por revelar.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

Balliett, Whitney, *American Musicians: 56 Portraits in Jazz*, Nueva York, Oxford University Press, 1986.

Basie, Count, y Albert Murray, *Good Morning Blues: The Autobiography of Count Basie*, Nueva York, Random House, 1986.

Bechet, Sidney, *Treat It Gentle: An Autobiography*, Londres, Cassell & Co., 1960.

Berlin, Edward A., *King of Ragtime: Scott Joplin and His Era*, Nueva York, Oxford University Press, 1994.

Blesh, Rudi, y Harriet Janis, *They All Played Ragtime*, Nueva York, Knopf, 1950.

Chernoff, John Miller, *African Rhythm and African Sensibility*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.

Chilton, John, *The Song of the Hawk: The Life and Recordings of Coleman Hawkins*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1990.

Collier, James Lincoln, *Benny Goodman and the Swing Era*, Nueva York, Oxford University Press, 1989.

—. *Jazz: The American Theme Song*, Nueva York, Oxford University Press, 1993.

—. *Louis Armstrong: An American Genius*, Nueva York, Oxford University Press, 1983.

—. *The Making of Jazz: A Comprehensive History*, Nueva York, Houghton-Mifflin, 1978.

Dahl, Linda, *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazzwomen*, Nueva York, Pantheon, 1984.

Davis, Francis, *The History of the Blues*, Nueva York, Hyperion, 1995.

—. *In the Moment*, Nueva York, Oxford University Press, 1986.

Davis, Miles y Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, Nueva York, Simon & Schuster, 1989.

Ellington, Duke, *Music Is My Mistress*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1973.

Firestone, Ross, *Swing, Swing, Swing: The Life and Times of Benny Goodman*, Nueva York, W. W. Norton, 1993.

Friedwald, Will, *Jazz Singing*, Nueva York, Scribner's, 1990.

Giddins, Gary, *Celebrating Bird: The Triumph of Charlie Parker*, Nueva York, William Morrow, 1987.

—. *Rhythm-a-ning*, Nueva York, Oxford University Press, 1985.

—. *Riding on a Blue Note*, Nueva York, Oxford University Press, 1981.

—. *Satchmo*, Nueva York, Doubleday, 1988.

Gillespie, Dizzy, y Al Frazer, *To Be or Not… to Bop*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1979.

Gioia, Ted. *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.

—. *West Coast Jazz: Modern Jazz in California 1945-1960*, Nueva York, Oxford

University Press, 1992.
Gitler, Ira, *Jazz Masters of the Forties*, Nueva York, Macmillan, 1966.
—. *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*, Nueva York, Oxford University Press, 1985.
Gourse, Leslie, *Louis' Children: American Jazz Singers*, Nueva York, William Morrow, 1984.
Gridley, Mark. *Jazz Styles*, sexta ed., Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1997.
Hadlock, Richard, *Jazz Masters of the Twenties*, Nueva York, Macmillan, 1965.
Hasse, John Edward, *Beyond Category: The Life and Genius of Duke Ellington*, Nueva York, Simon & Schuster, 1993.
—. ed., *Ragtime: Its History, Composers and Music*, Nueva York, Schirmer, 1985.
Hentoff, Nat, y Nat Shapiro, *Hear Me Talkin' to Ya: An Oral History of Jazz*, Nueva York, Dover, 1966.
Hodeir, André, *Jazz: Its Evolution and Essence*, Nueva York, Grove Press, 1956.
Lees, Gene, *Leader of the Band: The Life of Woody Herman*, Nueva York, Oxford University Press, 1995.
—. *Meet Me At Jim and Andy's: Jazz Musicians and Their World*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.
—. *Waiting for Dizzy*, Nueva York, Oxford University Press, 1991.
Litweiler, John, *The Freedom Principle: Jazz After 1958*, Nueva York, William Morrow, 1984.
—. *Ornette Coleman: A Harmolodic Life*, Nueva York, William Morrow, 1992.
Lomax, Alan, *The Land Where the Blues Began*, Nueva York, Pantheon, 1993.
—. *Mister Jelly Roll*, Nueva York, Duell, Sloan & Pearce, 1950.
Marquis, Donald, *In Search of Buddy Bolden, First Man of Jazz*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1978.
Mingus, Charles, *Beneath the Underdog*, Nueva York, Knopf, 1971.
Murray, Albert, *Stompin' the Blues*, Nueva York, McGraw-Hill, 1976.
Nicholson, Stuart, *Jazz: The Modern Resurgence*, Londres, Simon & Schuster, 1990.
Owens, Thomas, *Bebop: The Music and Its Players*, Nueva York, Oxford University Press, 1995.
Pearson, Nathan W., Jr., *Goin' to Kansas City*, Urbana, University of Illinois Press, 1987.
Pepper, Art, y Laurie Pepper, *Straight Life: The Story of Art Pepper*, Nueva York, Schirmer, 1979.
Porter, Lewis, ed., *A Lester Young Reader*, Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1991.
Ramsey, Frederick, Jr., y Charles Edward Smith, *Jazzmen*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1939.
Roberts, John Storm, *Black Music of Two Worlds*, Nueva York, Praeger, 1972.

—. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*, Nueva York, Oxford University Press, 1979.

Rockwell, John, *All American Music: Composition in the Late Twentieth Century*, Nueva York, Knopf, 1983.

Rosenthal, David H., *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955-1965*, Nueva York, Oxford University Press, 1992.

Russell, Bill, *New Orleans Style*, recopilado y editado por Barry Martyn y Mike Hazeldine, Nueva Orleans, Jazzology Press, 1994.

Russell, Ross, *Bird Lives! The High Life and Hard Times of Charlie (Yardbird) Parker*, Nueva York, Charterhouse, 1973.

—. *Jazz in Kansas City and the Southwest*, Berkeley, University of California Press, 1971.

Sales, Grover, *Jazz: America's Classical Music*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1984.

Santoro, Gene, *Dancing in Your Head: Jazz, Blues, Rock and Beyond*, Nueva York, Oxford University Press, 1994.

Schuller, Gunther, *Early Jazz*, Nueva York, Oxford University Press, 1968.

—. *The Swing Era: The Development of Jazz 1930-1945*, Nueva York, Oxford University Press, 1989.

Simon, George T., *The Big Bands*, Nueva York, Macmillan, 1967.

Southern, Eileen, *The Music of Black Americans*, Nueva York, Norton, 1971.

Spellman, A. B., *Black Music: Four Lives*, Nueva York, Schocken, 1970.

Sudhalter, Richard, y Philip R. Evans, *Bix: Man and Legend*, Nueva York, Arlington House, 1974.

Travis, Dempsey J., *An Autobiography of Black Jazz*, Chicago, Urban Research Institute, 1983.

Tucker, Mark, ed., *A Duke Ellington Reader*, Nueva York, Oxford University Press, 1993.

Wilder, Alec., *American Popular Song: The Great Innovators*, Nueva York, Oxford University Press, 1972.

Williams, Martin, *Jazz Masters of New Orleans*, Nueva York, Macmillan, 1967.

—. *The Jazz Tradition*, edición revisada, Nueva York, Oxford University Press, 1983.

Wilmer, Valerie, *As Serious As Your Life*, Londres, Quartet, 1977.

DISCOGRAFÍA RECOMENDADA

A diferencia de la mayoría de las listas de grabaciones recomendadas, la presente se centra en canciones concretas y no en grabaciones completas. En mi opinión, este enfoque es preferible por dos razones. En primer lugar, al limitarse la atención, se busca incrementar la intensidad del proceso de escucha. En casi todos los casos el estudio cuidadoso de unos pocos temas es más esclarecedor que una única y superficial escucha de una larga grabación. La segunda razón para listar únicamente temas individuales es de orden práctico. En los últimos años el número de reediciones, recopilaciones y nuevas presentaciones de material antiguo ha crecido en una proporción extraordinaria. Aunque esto tiene la ventaja de un mayor acceso a obras anteriormente difíciles de encontrar o poco conocidas, también ha hecho que resulte más confuso para el neófito la tarea de orientarse entre los cajones de las tiendas de discos. Una recopilación editada en un año puede estar agotada al siguiente. A veces el mismo corte aparece en muchos diferentes discos. Esta lista, por tanto, trata de ser una guía duradera para la escucha, a la cual no afecte las decisiones de las compañías discográficas de hacer cambios superficiales en sus catálogos para reeditar, cambiar de nombre y dejar anticuados sus anteriores lanzamientos.

Por esta razón he aportado en la mayoría de los casos la fecha de las grabaciones, con el fin de ayudar en la identificación de la interpretación en cuestión, en lugar de citar el nombre del proyecto general. No obstante, en casos en los que una pieza está íntimamente asociada a un disco concreto (por ejemplo, el «So What» de Miles Davis con el álbum *Kind of Blue*), he aportado el nombre del proyecto original para ayudar al lector a localizar la música. Asimismo, en algunos casos me he tomado ciertas libertades al citar los títulos con el artista más íntimamente asociado a una interpretación en lugar del líder de grupo original—por ejemplo, «Singin’ the Blues» aparece bajo Bix Beiderbecke, aunque Frank Trumbauer era supuestamente el líder de la banda en aquella sesión.

Para finalizar, debo decir que esta lista está concebida como un simple punto de partida, una selección indicativa de la tremenda vastedad de la música de jazz. Animamos a los oyentes a deambular intensamente por ella, ir mucho más allá de sus fronteras, aunque manteniendo—espero modestamente—los hábitos de escucha cuidadosa que hemos alentado.

Artista	Grabación	Fecha/comentarios
Abrams, Muhal Richard	Levels and Degrees of Light	Diciembre 21, 1967
	The Hearinga Suite	Enero 17—18, 1989
Abrams, Muhal Richard	Levels and Degrees of Light	Diciembre 21, 1967
	The Hearinga Suite	Enero 17—18, 1989
		Marzo 9, 1958 (con M.

Adderley, Cannonball	Autumn Leaves	Davis)
Akiyoshi, Toshiko y Lew Tabackin	American Ballad	Abril 3, 1974
Allen, Henry «Red»	I Cover the Waterfront	Marzo 27, 1957 (con C. Hawkins)
Argue, Darcy James	Phobos	Diciembre 15–17, 2008 (de *Infernal Machines*)
Armstrong, Louis (*véase King Oliver, Jack Teagarden y Ella Fitzgerald*)	West End Blues	Junio 28, 1928 (con E. Hines)
	Potato Head Blues	Mayo 10, 1927
	Struttin' with Some Barbecue	Diciembre 9, 1927
	Weather Bird	Diciembre 5, 1928 (con E. Hines)
	I Can't Give You Anything but Love	Marzo 5, 1929
	Sweethearts on Parade	Diciembre 23, 1930
	Shine	Marzo 9, 1931
Art Ensemble of Chicago	Tutankhamun	Junio 26, 1969
	Ja	Mayo 1978 (de *Nice Guys*)
Ayler, Albert	Spirits	Julio 10, 1964 (de *Spiritual Unity*)
The Bad Plus	Smells Like Team Spirit	Septiembre 30–Octubre 5, 2002 (de *These Are the Vistas*)
Baker, Chet	I Fall in Love Too Easily	Octubre 27, 1953
(*véase Gerry Mulligan*)	My Funny Valentine	Febrero 15, 1954
Barnet, Charlie	The Moose	Octubre 21, 1943
BÃ¤rtsch, Nik	Modul 35	Mayo 5–7, 2005 (de *Stoa*)
Basie, Count (*véase Lester Young, Bennie Moten*)	One O'Clock Jump	Julio 7, 1937
	Taxi War Dance	Marzo 19, 1939
	Dickie's Dream	Septiembre 5, 1939 (con D. Wells and L. Young)
	April in Paris	Julio 26, 1955
	Li'l Darlin'	Mayo 26–27, 1958
Bechet, Sidney	I Found a New Baby	Septiembre 15, 1932
	Maple Leaf Rag	Septiembre 15, 1932
	Summertime	Junio 8, 1939
	Blue Horizon	Diciembre 20, 1944
Beiderbecke, Bix	Riverboat Shuffl e	Mayo 9, 1927
	I'm Comin' Virginia	Mayo 13, 1927
	Singin' the Blues	Febrero 4, 1927
	In a Mist	Septiembre 9, 1927

Berigan, Bunny (*véase Benny Goodman, Tommy Dorsey*)	I Can't Get Started	Agosto 7, 1937
Berry, Chu	Ghost of a Chance	Junio 27, 1940
Blakey, Art	Moanin'	Octubre 30, 1958 (con L. Morgan)
	Lester Left Town	Marzo 6, 1960 (con W. Shorter)
	How Deep Is the Ocean	Junio 1981 (con W. Marsalis)
Bley, Paul	Syndrome	Septiembre 12, 1963 (de *Footloose*)
Blood, Sweat and Tears	God Bless the Child	Enero 1969 (de *Blood, Sweat and Tears*)
Braxton, Anthony	For John Cage	Octubre 1968 (de *For Alto*)
	Composition 57	Febrero 1976 (de *Creative Orchestra Music*)
Brown, Clifford y Max Roach	The Blues Walk	Febrero 24, 1955
	Joy Spring	Agosto 6, 1954
	Daahoud	Agosto 6, 1954
Brubeck, Dave	You Go to My Head	Octubre 1952 (con P. Desmond)
	Blue Rondo à la Turk	Julio 1, 1959 (de *Time Out*)
	Take Five	Julio 1, 1959 (de *Time Out*)
Burton, Gary	Crystal Silence	Noviembre 6, 1972 (con C. Corea)
Byron, Don	I Want to Be Happy	Mayo 23–24, 2004 (con J. Moran)
Caine, Uri	Symphony no. 5, Adagietto	Junio 1996 (de *Primal Light*)
Calloway, Cab	Minnie the Moocher	Marzo 3, 1931
Carter, Benny (*véase Chocolate Dandies*)	When Lights Are Low	Junio 20, 1936
	The Midnight Sun Will Never Set	Noviembre 13, 1961
Carter, James	'Round Midnight	Octubre–Noviembre, 1994 (de *The Real Quietstorm*)
Casa Loma Orchestra	Casa Loma Stomp Love with Me	Diciembre 6, 1930
Chocolate Dandies (con R. Eldridge, C. Hawkins y B. Carter)	I Can't Believe That You're in	Mayo 25, 1940
Christian, Charlie	Breakfast Feud	Enero 15, 1941
	Solo Flight	Marzo 4, 1941
Coleman, Ornette	Lonely Woman	Mayo 22, 1959
	Ramblin'	Octubre 9, 1959

	Embraceable You	Julio 26, 1960
	Free Jazz	Diciembre 21, 1960
	Theme from a Symphony (Variation 1)	Diciembre 1976
Coltrane, John	Giant Steps	Mayo 4, 1959
	My Favorite Things	Octubre 21, 1960
	In a Sentimental Mood	Septiembre 26, 1962 (con D. Ellington)
	My One and Only Love	Marzo 7, 1963 (con J. Hartman)
	Acknowledgement	Diciembre 9, 1964 (de *A Love Supreme*)
	Ascension	Junio 28, 1965
Corea, Chick (*véase Gary Burton*)	Steps-What Was	Marzo 14, 19, 27, 1968
	Spain	Octubre 1972
Crosby, Bob	South Rampart Street Parade	Noviembre 16, 1937
Davis, Miles	Boplicity	Abril 22, 1949
	Round Midnight	Septiembre 10, 1956
	Blues for Pablo	Mayo 23, 1957 (de *Miles Ahead*)
	All Blues	Abril 22, 1959 (de *Kind of Blue*)
	So What	Marzo 2, 1959 (de *Kind of Blue*)
	Footprints	Octubre 25, 1966
	Spanish Key	Agosto 20, 1969 (de *Bitches Brew*)
Dolphy, Eric (*véase Charles Mingus, Oliver Nelson y Andrew Hill*)	Fire Waltz	Julio 16, 1961 (con Booker Little)
	The Prophet	Julio 16, 1961 (con Booker Little)
	Out to Lunch	Febrero 25, 1964
Dorsey, Tommy	Song of India	Enero 29, 1937 (con B. Berigan)
	Opus #1	Noviembre 14, 1944
Eldridge, Roy (*véase Chocolate Dandies*)	Heckler’s Hop	Enero 23, 1937
	After You’ve Gone	Enero 28, 1937
Ellington, Duke	East St. Louis Toodle-oo	Noviembre 29, 1926
	Black and Tan Fantasy	Abril 7, 1927

	Black and Tan Fantasy	Abril 7, 1927
	Braggin' in Brass	Marzo 3, 1938
	Ko-Ko	Marzo 6, 1940
	Cotton Tail	Mayo 4, 1940
	Harlem Air Shaft	Julio 22, 1940
	Sepia Panorama	Noviembre 7, 1940 (live in Fargo, ND)
	Black, Brown and Beige	Enero 23, 1943 (live at Carnegie Hall)
	The Clothed Woman	Diciembre 27, 1947 (live at Carnegie Hall)
	Mood Indigo	Diciembre 18, 1950
	The Harlem Suite	Diciembre 7, 1951
	The Star-Crossed Lovers	Mayo 3, 1957
Europe, James Reese	Memphis Blues	Marzo 7, 1919
Evans, Bill	My Man's Gone Now	Junio 25, 1961
	Gloria's Step	Junio 25, 1961
	My Foolish Heart	Junio 25, 1961
	Solo—in Memory of His Father	Febrero 21, 1966
	Never Let Me Go	Septiembre–Octubre 1968
Fitzgerald, Ella	Sing Me a Swing Song	Junio 2, 1936 (con C. Webb)
	Lady Be Good	Marzo 19, 1947
	I Won't Dance	Abril 13, 1957 (with L. Armstrong)
Frisell, Bill	Billy the Kid	Marzo 1992 (de *Have a Little Faith*)
	Disfarmer Theme	Febrero–Mayo 2008 (de *Disfarmer*)
Garbarek, Jan	Folk Song	Noviembre 1979
Garner, Erroll	I'll Remember	Abril-Septiembre 19, 1955 (de *Concert by the Sea*)
Garrett, Kenny	Sing a Song of Song	Enero 7–8, 1997 (de *Songbook*)
Getz, Stan	I'm Late, I'm Late	Julio 28, 1961 (de *Focus*)
	The Girl from Ipanema	Marzo 18–19, 1963
	The Peacocks	Octubre, 1975 (with J. Rowles)
Gillespie, Dizzy (*véase Charlie Parker*)	Salt Peanuts	Mayo 11, 1945 (con C.

	Hot House	Mayo 11, 1945 (con C. Parker)
	Anthropology	Febrero 22, 1946
	Dizzy Atmosphere	Septiembre 29, 1947 (con C. Parker en Carnegie Hall)
	Manteca	Diciembre 30, 1947
	A Night in Tunisia	Junio 3, 1954
Goodman, Benny (*véase Charlie Christian*)	King Porter Stomp	Julio 1, 1935 (con B. Berigan)
	Sometimes I'm Happy	Julio 1, 1935 (con B. Berigan)
	After You've Gone	Julio 13, 1935 (with the Trio)
	Body and Soul	Julio 13, 1935 (with the Trio)
	Avalon	Julio 30, 1937 (with the Quartet)
	Sing, Sing, Sing (with a Swing)	Enero 16, 1938 (live at Carnegie Hall)
Gordon, Dexter y Wardell Gray	The Chase	Febrero 2, 1952
Hampton, Lionel	Flyin' Home	Mayo 26, 1942
Hancock, Herbie	Cantaloupe Island	Junio 17, 1964
	Maiden Voyage	Marzo 17, 1965 (con F. Hubbard)
	Chameleon	1973 (de *Head Hunters*)
Hawkins, Coleman (*véase F. Henderson, Henry «Red» Allen y Chocolate Dandies*)	One Hour	Noviembre 14, 1929 (con P. W. Russell)
	Body and Soul	Octubre 11, 1939
	The Man I Love	Diciembre 23, 1943
	Picasso	1948
Henderson, Fletcher	The Stampede	Mayo 14, 1926 (con C. Hawkins)
	Whiteman Stomp	Mayo 11, 1927
	Hop Off	Noviembre 4, 1927
	Queer Notions	Agosto 18, 1933
Henderson, Joe (*véase Andrew Hill*)	Inner Urge	Noviembre 30, 1964
	Beatrice	Noviembre 14–16, 1985
Herman, Woody	Blue Flame	Enero 22, 1941
	Apple Honey	Febrero 19, 1945
	Four Brothers	Diciembre 27, 1947
Hill, Andrew	Refuge	Marzo 21, 1964 (con E. Dolphy, J. Henderson)
Hines, Earl (*véase Louis Armstrong, Jimmie Noone*)	A Monday Date	Diciembre 1928

	He’s Funny That Way	Septiembre 13, 1937 (con L. Young)
	Strange Fruit	Abril 20, 1939
	All of Me	Marzo 21, 1941
	Lover Man	Octubre 4, 1944
Holland, Dave (*véase Herbie Hancock, Oliver Nelson*)	Four Winds	Noviembre 30, 1972 (de *Conference of the Birds*)
Hubbard, Freddie	Birdlike (aka Byrdlike)	Agosto 21, 1961
	Red Clay	Enero 27–29, 1970
Jamal, Ahmad	Poinciana	Octubre 25, 1955
Jarman, Joseph	Song For	Diciembre 16, 1966
Jarrett, Keith	In Front	Noviembre 10, 1971
	Bremen	Julio 12, 1973
	The Journey Home	Noviembre 1, 1977 (de *My Song*)
	The Song Is You	Julio 13, 1986 (with J. DeJohnette, G. Peacock)
Jazztet	Killer Joe	Febrero 6–10, 1960
Johnson, James P.	Carolina Shout	Octubre 18, 1921
Johnson, J. J.	Turnpike	Junio 22, 1953
Johnson, Robert	Hellhound on My Trail	Junio 20, 1937
	Love in Vain	Junio 20, 1937
Jones, Norah	Don’t Know Why	Circa 2002 (de *Come Away with Me*)
Jones, Thad y Mel Lewis	St. Louis Blues	Octubre 17, 1968
Joplin, Scott	The Maple Leaf Rag	Abril, 1916 (piano roll)
Kenton, Stan	Artistry in Rhythm	Noviembre 19, 1943
	City of Glass	Diciembre 5, 1951
	Recuerdos	Mayo 2, 1956
Kirk, Andy	Walkin’ and Swingin’	Marzo 2, 1936 (con M. L. Williams)
Kirk, Rahsaan Roland	Bright Moments	Junio 8–9, 1973
Konitz, Lee	Subconscious-Lee	Enero 11, 1949 (con L. Tristano)
Krall, Diana	’S Wonderful	Junio 3–4, 2001 (de *The Look of Love*)
Lewis, Meade Lux	Honky Tonk Train Blues	Diciembre 1927
Lovano, Joe	Fort Worth	Marzo 12, 1994
	Rush Hour on 23rd Street	Abril–Junio 1994 (con G. Schuller)
Lunceford, Jimmie	White Heat	Mayo 15, 1933

	Organ Grinder's Swing	Agosto 31, 1936
	For Dancers Only	Junio 15, 1937
Mahanthappa, Rudresh	Ganesha	Noviembre 13–14, 2007 (de *Kinsmen*)
Mahavishnu Orchestra	The Noonward Race	Agosto 14, 1971
Marsalis, Branford	Just One of Those Things	Enero 26–28, 1987
Marsalis, Wynton (*véase Art Blakey*)	A Foggy Day	Mayo–Septiembre, 1986 (de *Marsalis Standard Time, Vol. 1*)
	Knozz-Moe-King	Diciembre 19–20, 1986 (de *Live at Blues Alley*)
	The Majesty of the Blues (The Puheeman Strut)	Octubre 27–28, 1988
	Blood on the Fields	Enero 22–25, 1995
McFerrin, Bobby	Peace	1982 (de *Bobby McFerrin*)
McKenzie and Condon's Chicagoans	China Boy	Diciembre 8, 1927
	Nobody's Sweetheart	Diciembre 16, 1927
McLean, Jackie	Melody for Melonae	Marzo 19, 1962
Mehldau, Brad	Exit Music (for a Film)	Mayo 27–28, 1998
	All the Things You Are	Enero 5–10, 1999
Metheny, Pat	Song X	Diciembre 1985 (with O. Coleman)
	So May It Secretly Begin	Marzo–Abril 1987
Miller, Glenn	Moonlight Serenade	Agosto 1, 1939
Mingus, Charles	Haitian Fight Song	Marzo 12, 1957
	Goodbye Pork Pie Hat	Mayo 12, 1959
	What Love	Julio 13, 1960 (con E. Dolphy)
	Original Faubus Fables	Octubre 20, 1960 (con E. Dolphy)
	The Black Saint and the Sinner Lady	Enero 20, 1963
Modern Jazz Quartet	Django	Diciembre 23, 1954
	Concorde	Julio 2, 1955
Mole, Miff	Shim-me-sha-wabble	Junio 7, 1928
Monk, Thelonious	Misterioso	Julio 2, 1948
	Brilliant Corners	Octubre 15, 1956 (con S. Rollins)

Mole, Miff	Shim-me-sha-wabble	Junio 7, 1928
Monk, Thelonious	Misterioso	Julio 2, 1948
	Brilliant Corners	Octubre 15, 1956 (con S. Rollins)
	I Should Care	Abril 12, 1957
	Round Midnight	Abril 1957
	Well, You Needn’t	Junio 26, 1957 (con J. Coltrane, C. Hawkins)
Montgomery, Wes	Besame Mucho	Abril 22, 1963
	If You Could See Me Now	Junio 24, 1965
Moran, Jason (*véase Don Byron*)	Out Front	Noviembre 29–30, 2002 (de *The Bandwagon*)
	Blue Blocks	Circa 2010 (de *Ten*)
Morgan, Lee	The Sidewinder	Diciembre 21, 1963
Morton, Jelly Roll	Sidewalk Blues	Septiembre 21, 1926
	Dead Man Blues	Septiembre 21, 1926
	Grandpa’s Spells	Diciembre 16, 1926
	The Crave	Diciembre 14, 1939
Moten, Bennie	Moten Swing	Diciembre 13, 1932 (con C. Basie)
	Prince of Wails	Diciembre 13, 1932 (con C. Basie)
Mulligan, Gerry	Bernie’s Tune	Agosto 16, 1952 (con C. Baker)
	Line for Lyons	Septiembre 2, 1952 (con C. Baker)
Murray, David	Flowers for Albert	Junio 26, 1976
	Murray’s Steps	Julio 14–19, 1982
Navarro, Fats	Wail	Agosto 9, 1949 (con B. Powell)
Nelson, Oliver	Stolen Moments	Febrero 23, 1961 (con B. Evans, E. Dolphy, F. Hubbard)
New Orleans Rhythm Kings	Weary Blues	Marzo 12, 1923
Nichols, Herbie	The Third World	Mayo 6, 1955
Noone, Jimmie	Four or Five Times	Mayo 16, 1928 (con E. Hines)
Norvo, Red	Dance of the Octopus	Noviembre 21, 1933
Oliver, King	Froggie Moore	Abril 6, 1923 (con L. Armstrong)
	Dipper Mouth Blues	Abril 6, 1923
	Tears	Octubre 25, 1923

Oregon	Icarus	Noviembre 1979
Parker, Charlie (*véase Dizzy Gillespie*)	Ko Ko	Noviembre 26, 1945 (con D. Gillespie)
	A Night in Tunisia	Marzo 28, 1946
	Relaxin' at Camarillo	Febrero 26, 1947
	Embraceable You	Octubre 28, 1947
	Parker's Mood	Septiembre 18, 1948
	Just Friends	Noviembre 30, 1949
	Salt Peanuts	Mayo 15, 1953 (con D. Gillespie at Massey Hall)
Pass, Joe	Cherokee	Noviembre 1973 (de *Virtuoso*)
Patton, Charley	Pony Blues	Junio 14, 1929
Pepper, Art	Patricia	Diciembre 1–2, 1978 (de *Art Pepper Today*)
Peterson, Oscar	Blues Etude	Marzo 16–19, 1973
Powell, Bud (*véase Fats Navarro*)	Dance of the Infi dels	Agosto 8, 1949
	Tea for Two	Julio 1, 1950
	Un Poco Loco	Mayo 1, 1951
Rainey, Ma	See See Rider Blues	Octubre 1924 (con L. Armstrong)
Redman, Joshua	Jig-a-Jug	Marzo 21–26, 1995
Reinhardt, Django	Minor Swing	Noviembre 25, 1937
	Nuages	Diciembre 13, 1940
Rollins, Sonny (*véase Thelonious Monk*)	Tenor Madness	Mayo 24, 1956 (con J. Coltrane)
	Blue 7	Junio 22, 1956
	The Freedom Suite	Febrero 1958
Russell, Pee Wee (*véase Coleman Hawkins*)	Basin Street Blues	Junio 11, 1929
Schneider, Maria	Evanescence	Septiembre 1992 (de *Evanescence*)
	Cerulean Skies	Enero 6–9, 2007 (de *Sky Blue*)
Shaw, Artie	Begin the Beguine	Julio 24, 1938
	Stardust	Octubre 7, 1940
Shaw, Woody	Rosewood	Diciembre 15, 1977
Shipp, Matthew	Space Shipp	Agosto 9, 2001 (de *Nu Bop*)
	Galaxy 105	Febrero 20–21, 2004 (de *Harmony and Abyss*)
Shorter, Wayne (*véase Art Blakey, Weather Report*)	Infant Eyes	Diciembre 24, 1964
	Ponta de Areia	Septiembre 12, 1974 (con M. Nascimento)

	Song for My Father	Octubre 26, 1954
	Nutville	Octubre 2, 1965
Smith, Bessie	St. Louis Blues	Enero 14, 1925 (con L. Armstrong)
	Empty Bed Blues	Marzo 20, 1928
Smith, Jimmy	The Sermon	Febrero 25, 1958
Spanier, Muggsy	Big Butter and Egg Man	Julio 7, 1939
Sun Ra	A Call for All Demons	Circa 1956 (de *Angels and Demons at Play*)
Svensson, Esbjörn	Dating	Mayo–Noviembre 1998
Tatum, Art (*véase Ben Webster*)	Humoresque	Febrero 22, 1940
	Sweet Georgia Brown	Septiembre 16, 1941 (live at Monroe's Uptown House)
	I Know That You Know	Abril 2, 1949 (live at Shrine Auditorium)
	Willow Weep for Me	Julio 13–25, 1949
Taylor, Cecil	Cell Walk for Celeste	Enero 9, 1961
	Enter Evening	Mayo 19, 1966 (de *Unit Structures*)
	Abyss	Julio 2, 1974 (de *Silent Tongues*)
Teagarden, Jack	I Gotta Right to Sing the Blues	Octubre 18, 1933
	Knockin' a Jug	Marzo 5, 1929 (con L. Armstrong)
Towner, Ralph	Spirit Lake	Octubre 1979
Tristano, Lennie (*véase Lee Konitz*)	I Can't Get Started	Octubre 8, 1946
	Line Up	Spring–summer 1955
	C Minor Complex	Autumn 1961
Vaughan, Sarah	Shulie a Bop	Abril 2, 1954
	Lullaby of Birdland	Diciembre 16, 1954
Venuti, Joe	Stringin' the Blues	Noviembre 8, 1926 (con E. Lang)
Waller, Fats	African Ripples	Noviembre 16, 1934
	Viper's Drag	Noviembre 16, 1934
	The Joint Is Jumpin'	Octubre 7, 1937
Weather Report	Birdland	1977 (de *Heavy Weather*)
Webster, Ben (*véase Duke Ellington, Mary Lou Williams*)	My Ideal	Septiembre 11, 1956 (con A. Tatum)
Whiteman, Paul	Changes	Noviembre 23, 1927
Williams, Mary Lou (*véase Andy Kirk*)	Night Life	Abril 24, 1930
	The Zodiac Suite	Diciembre 31, 1945 (con B. Webster)

Wilson, Cassandra	Accustomed to His Face	Febrero 1988 (de *Blue Skies*)
Wilson, Teddy (*véase Benny Goodman, Billie Holiday*)	Don’t Blame Me	Noviembre 12, 1937
Woods, Phil	Get Happy	Noviembre 25, 1955
World Saxophone Quartet	Steppin’	Noviembre 6, 1981
Young, Lester (*véase Count Basie, Billie Holiday*)	Oh, Lady Be Good	Octubre 9, 1936 (con C. Basie)
	Lester Leaps In	Septiembre 5, 1939 (con C. Basie)
	I Got Rhythm	Diciembre 21, 1943
	After Theater Jump	Marzo 22, 1944
Zappa, Frank	Peaches en Regalia	Julio 18–Agosto 30, 1969 (de *Hot Rats*)
Zeitlin, Denny	Blue Phoenix	Marzo 6, 1964
Zenón, Miguel	Camarón	Abril 2–4, 2007 (de *Awake*)
Zorn, John	The Sicilian Clan	1989 (de *Naked City*)

AGRADECIMIENTOS

Este libro no habría sido posible sin la ayuda de muchas personas. Desearía en primer lugar expresar mi agradecimiento a los diferentes estudiosos y autores que leyeron partes de este libro y me aportaron sus inestimables opiniones. Citaré entre éstos a Donald Marquis, Richard Hadlock, Richard Sudhalter, Grover Sales, Bill Kirchner, John Litweiler, Nathan Pearson, el doctor Herb Wong, John O'Neill, Dana Gioia, Larry Kart y Chris Sheridan. Su ayuda me fue enormemente provechosa, si bien debo eximirles de todas las limitaciones de mi trabajo final. También he de expresar mi gratitud a Dan Morgenstern y al personal docente del Rutgers Institute for Jazz Studies, al doctor Bruce Boyd Raeburn y el Hogan Jazz Archive de la Universidad de Tulane, así como a Barbara Sawka, del archivo sonoro de la Universidad de Stanford. Debo dar mi agradecimiento adicional a Joseph Mailander y Greg Gioia por su aportación y su aliento, así como a Joellyn Ausanka, de Oxford University Press, por su ayuda a la hora de guiar esta obra a lo largo de sus diferentes etapas de producción. Es formidable mi deuda con Sheldon Meyer, de Oxford University Press, quien ha actuado como el mejor de los correctores, además de ser una constante fuente de valiosos consejos. Por último debo ofrecer mi más profundo agradecimiento a mi esposa, Tara, a quien dedico con cariño este libro, por su inagotable apoyo y ayuda durante la elaboración de esta obra.

PALO ALTO
Marzo de 1997

ÍNDICE ONOMÁSTICO Y TEMÁTICO

NOTA: Las canciones y los álbumes aparecen en otro índice

ÍNDICE DE CANCIONES Y ÁLBUMES

NOTA: Los títulos de álbumes aparecen en cursiva.

Boogie Woogie Bugle Boy
Boogie Woogie Prayer
Bouncin’ in Rhythm
Bouncing with Bud
Boy Meets Horn
Boyd Meets Stravinsky
Braggin’ in Brass
Breakfast Feud
Bridge, The (Rollins)
Bright Size Life (Metheny)
Brilliant Corners
Buddy Bolden’s Stomp
Bugle Call Rag
But Not For Me (Jamal)
Buttercorn Lady (Blakey)
C Minor Complex
Caldonia
Camptown Races
Canadiana Suite (Peterson)
Cape Verdean Blues, The (Silver)
Caravan
Caravan (*Jazz Messengers*)
Carnival of Venice
Carolina Shout
Carolina Stomp
Casa Loma Stomp
Cathexis (Zeitlin)
Cecil Taylor Berlin ’
Celia
Cell Walk for Celeste
Central City Sketches
Central Park North
Ciribiribin
City of Glass (Graettinger)
Clap Hands, Here Comes Charlie
Clarinetitis
Clothed Woman, The
Clown, The (Mingus)
Clube de Esquina (Nascimento)
Cobra (Zorn)
Come Sunday

Coming About (Shneider)
Complete Communion (Cherry)
Con Alma
Concert by the Sea (Garner)
Concerto de Ébano (Stravinsky)
Concerto for Billy the Kid
Concerto for Clarinet
Concierto para clarinete (Copland)
Concierto para clarinete y orquesta (Hindsmith)
Concerto for Cootie
Concierto de Aranjuez (Rodrigo)
Conference of the Birds (Holland)
Confirmation
Congeniality
Conquistador (Cecil Taylor)
Construction Gang
Contrastes (Bartók)
Cookin' (Davis)
Copenhagen
Copenhagen (Bley)
Cornet Chop Suey
Cosmic Tones for Mental Therapy (Sun Ra)
Cotton Tail
Countdown
Crave, The
Crazy Blues
Creative Orchestra Music (Braxton)
Creepy Feeling
Creole Love Call
Creole Rhapsody
Crepuscule with Nellie
Crescendo in Blue
Crescent
Criss Cross
Cro-Magnon Nights
Cuban Fire (Richards)
Cubana Be, Cubana Bop
Cumbia and Jazz Fusion (Mingus)
Chameleon
Champ, The
Change of the Century, The (Coleman)

Dinah
Dippermouth Blues
Dis Here
Dixie
Dixieland Band, The
Dizzy Atmosphere
Django
Djangology
Do Nothin’ Till You Hear from Me
Doggin’ Around
Donna Lee
Don’t Blame Me
Don’t Explain
Don’t Get Around Much Anymore
Don’t Stop the Carnival
Don’t Worry, Be Happy
Doo-bop (Davis)
Down Hearted Blues
Doxy
Dream Lullaby
Drop Me Off in Harlem
Drum Boogie
Drunken Hearted Man
Ducky Wucky
Duke Ellington’s Sound of Love
Dusk
Duster (Burton)
Earl, The
Early Autumn
Early Every Morn
East Coasting (Mingus)
East Saint Louis Toodle-Oo
Eat That Chicken
Ebb Tide
Echoes of a Friend (Tyner)
Ekaya (Ibrahim)
Emotion Modulation
Empty Bed Blues
Empty Foxhole (Coleman)
Empyrean Isles (Hancock)
Enter Evening

Guillermo tell, obertura (Rossini)
Guitar Forms (Burrell-Evans)
Gut Bucket Blues
Gypsy, The
Gypsy Without a Song, A
Haitian Fight Song
Half-Mast Inhibition
Halls of Brass
Hallucinations
Handful of Keys
Happiness Is a Thing Called Joe
Hard Bop (*Jazz Messengers*)
Harlem
Harlem Air Shaft
Harlem (Bley)
Harlem (Ellington)
Harlem Rag
Harlem Renaissance Suite
Have a Little Faith (Frisell)
Have You Met Miss Jones
Hawaiian War Chant
Headhunters (Hancock)
Heaven
Heavy Weather (*Weather Report*)
Heckler's Hop
Heebie Jeebies
Hellhound on My Trail
Hello Dolly
Hello Lola
Henderson Stomp, The
He's Funny That Way
Hesitation
High Society
His Mother Called Him Bill (Ellington)
Homecoming
Honeysuckle Rose
Honky Tonk Train Blues
Hornin' In
Hot House
Hot House Flowers (Marsalis)
Hot Mallets

In Front
In ’n Out (Joe Henderson)
In the Mood
In the Tradition
In This House, On This Morning (Marsalis)
In Walked Bud
Indent (Cecil Taylor)
Indiana
Inner Urge (Joe Henderson)
Interlude
Intuition
Inventions of Symphonic Poems
Irene
Isfahan
Israel
It Don’t Mean a Thing (If It Ain’ t Got That Swing)
I’ve Got a Date with a Dream
I’ve Got a Gal in Kalamazoo
I’ve Got You Under My Skin
J. Mood
J. Mood (Marsalis)
Jack the Bear
Jack Johnson (Davis)
Jackson in Your House, A (*Art Ensemble of Chicago*)
Jam Session
Japanese Sandman
Jassamine (James P. Johnson)
Jazz from Hell (Zappa)
Jazz Fusion (Mingus)
Jazz Samba (Getz)
Jazzical Moods (Mingus)
Jazzocracy
Jeep’s Blues
Jelly, Jelly
Jelly Roll
Jeru
Jingle Bells
Jitterburg Waltz
João (Gilberto)
Jordu
Joy Spring

Meditations (Coltrane)
Meet the Jazztet (Jazztet)
Melancholia
Memphis Blues
Mercy, Mercy, Mercy
Merry Widow Waltz
Metamorphosis (*World Saxophone Quartet*)
Midnight Blue (Burrell)
Midnight Sun Will Never Set, The
Miles Ahead (Evans-Davis)
Miles in the Sky (Davis)
Miles Smiles (Davis-Shorter)
Milestones
Milestones (Davis)
Mingus (Joni Mitchell)
Mingus Ah Um (Mingus)
Mingus at Monterey (Mingus)
Mingus Moves (Mingus)
Minnie the Moocher
Minor Drag
Minor Swing
Mission to Moscow
Mississippi Rag
Misterioso
Misty
Misty Morning
Moanin’ (*Jazz Messengers*)
Moment’s Notice
Money Blues
Monk’s Mood
Monorails and Satellites (Son Ra)
Mood Indigo
MoodSwing (Joshua Redman)
Moon Dreams
Moonlight Fiesta
Moonlight in Vermont
Moonlight Serenade
Moonlight Sonata (Sonata Claro de Luna)
Moors, The
Moose, The
Mooche, The

Morning Dove Blues
Moten Swing
Mount Harissa
Muerte y transfiguración (Strauss)
Muskrat Ramble
My Blue Heaven
My Favorite Instrument (Peterson)
My Favorite Things
My First Impression of You
My Foolish Heart
My Heart
My Joy (Paul Bley)
My Man's Gone Now
My Old Flame
My One and Only Love
My Romance
My Song (Jarrett)
Naima
Naked City (Zorn)
Native Dancer (Shorter)
Nature Boy
Need a Little Sugar In My Bowl
Nefertiti (Davis)
Never Let Me Go
Never No Lament
New Directions (DeJonhette)
New Orleans Memories
New Orleans Suite (Ellington)
New Tristano, The
New World A' Coming
New York is Now!, (Coleman)
Nice Guys (*Art Ensemble of Chicago*)
Nice Work If You Can Get It
Night in Tunisia, A
Night Life
Night Train (Peterson)
Nightfall
No Greater Love
Northwest Passage
Now He Sings, Now He Sobs (Corea)
Now They Call It Swing

Now’s the Time
Nuages
Numb Fumblin’
Numbers 1&2 (Bowie)
Nutcracker (*Cascanueces*) (Chaikovski)
Nutty
Nutville
Oblivion
Of Human Feelings (Coleman)
Off Minor
Offerings
Oh Yeah (Mingus)
Old Fashioned Love
Oleo
Om
Om (Coltrane)
On the Corner (Davis)
On Green Dolphin Street
Once Upon a Time
One Hour
One O’Clock Jump
Open for Love (Paul Bley)
Opus One
Organ Grinder’s Swing
Oriental Strut
Ornette! (Coleman)
Ornette on Tenor (Coleman)
Ornithology
Ory’s Creole Trombone
Our Delight
Out of Nowhere
Out to Lunch (Dolphy)
Over the Rainbow
Over-Nite Sensation (Zappa)
Panama
Pangaea (Davis)
Pardon Me Pretty Baby
Paris Blues (Ellington)
Paris Concert (Circle)
Paris Impressions (Garner)
Parisian Thoroughfare

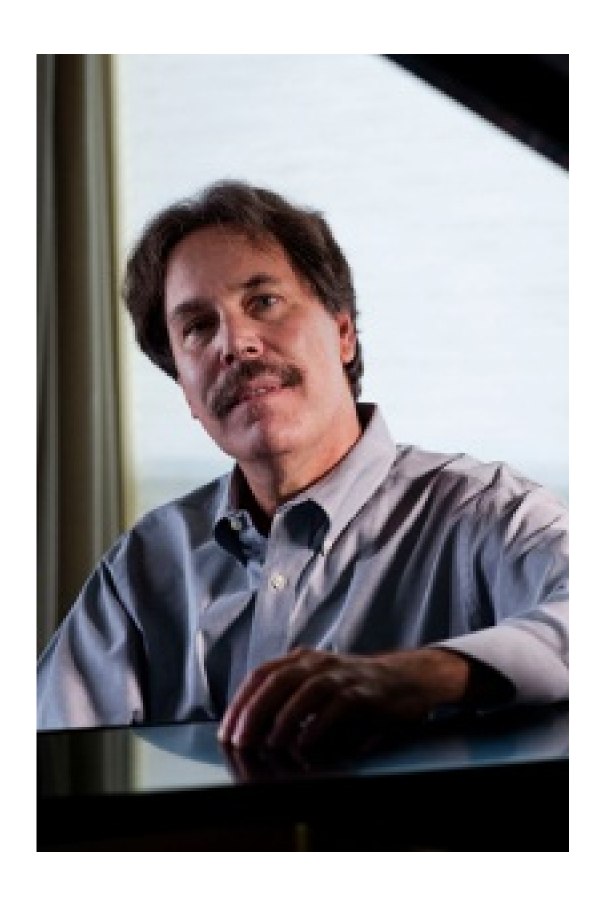
Parker's Mood
Passion Flower
Patricia
Paul Bley with Gary Peacock
Peace
Peckin'
Peer Gynt (Grieg)
Pennsylvania 6-5000
Pent Up House
People in Sorrow (*Art Ensemble of Chicago*)
Perceptions (Schuller)
Perdido
Perfume Suite, The (Ellington)
Phryzzian Man
Picasso
Pickin' the Cabbage
Pine Apple Rag
Pine Top's Boogie Woogie
Pithecanthropus Erectus (Mingus)
Pitter Panther Patter
Plays Duke Ellington (*World Saxophone Quartet*)
Poinciana
Point of Departure (Hill)
Pony Blues
Porgy and Bess (Gershwin)
Potato Head Blues
Powell's Prances
Prayer of Death
Preacher, The
Prelude to a Kiss
Pretty Eyes
Prince of Wails
Prophet, The
Pussy Cat Dues
Pussy Willow
Pyramid
Queenie Pie (Ellington)
Quiet Nights (Evans-Davis)
Quiet Now
Ragtime Dance, The
Ramblin'

Sepia Panorama
Sepian Bounce
Serenade to Sweden
Sergeant Was Shy, The
Sermon, The
Seven Come Eleven
Shake It and Break It
Shake Your Head
Shanghai Shuffle
Shape of Jazz to Come, The (Coleman)
Sheik of Araby, The
Shh/Peaceful
Shine
Shout for Joy
Sidewalk Blues
Sidewalks of Cuba
Sidewinder
Sidewinder, The (Lee Morgan)
Silent Tongues (Cecil Taylor)
Silver Serenade
Sinfonía de Harlem (James P. Johnson)
Sing, Sing, Sing
Singin' the Blues
Sister Cheryl
Sketches of Spain (Evans-Davis)
Skies of America (Coleman)
Sleepy Time Gal
Slippery Horn
Smashing Thirds
Smoke Gets in Your Eyes
Smokehouse Blues
Snake Rag
Snowfall
So Sorry Please
So What
Sol do Meio Dia (Gismonti)
Solace
Solitaire
Solitude
Solo Concert: Bremen, and Lausanne (Jarrett)
Some Other Time

Texas Moaner Blues
Thanks a Millon
That Da Da Strain
That's a Plenty
Theme from *A Summer Place*
There's a Small Hotel
These Foolish Things
Things to Come
Think of One (Marsalis)
The Third World
This is for Albert
This Masquerade
This Nearly Was Mine
This Year's Kisses
Three Blind Mice
Three Blind Mice (*Jazz Messengers*)
Three Compositions of New Jazz (Braxton)
Three or Four Shades of Blue (Mingus)
Threni
Tickle Toe
Tiger Rag
Tijuana Moods (Mingus)
Time
Time Out (Brubeck)
Toby
Toledo Shuffle
Tomorrow Is the Question (Coleman)
Tonal Group (Ellington)
Toot, Toot, Tootsie
Tozo
Transblucency
Treemonisha (Joplin)
Trinkle Tinkle 323m
The Trio (Peterson)
The Trolley Song
Turkish Mambo
Tutankhamun (*Art Ensemble of Chicago*)
Tuxedo Junction
Ugetsu (*Jazz Messengers*)
Umbrella Man
Un Poco Loco

Una Muy Bonita
Unit Structures (Cecil Taylor)
Until the Real Thing Comes Along
Variaciones Diabelli (Beethoven)
Variaciones Goldberg (Bach)
Virtuoso (Pass)
Viper’s Drag
Wabash Stomp
Wail
Walkin’
Walkin’ and Swingin’
Waltz for Debby
Warm Valley
Watermelon Man
Way Out West (Rollins)
Weather Bird
Wednesday Night Prayer Meeting
Well, Get It!
Well You Needn’t
West Coast Blues
West End Blues
West Side Story (Peterson)
What Am I Here For
(What Did I Do to be So) Black and Blue?
What Is This Thing Called Love
What a Little Moonlight Can Do
What Love
What a Wonderful World
What’s New
When Lights Are Low
When a Woman Loves a Man
Whispering
White Heat
Whiteman Stomp, The
Who Can I Turn To
Wild Dog, The
Wild Man Blues
Wildflowers (varios)
Willie the Weeper
Willow Tree
Willow Weep For Me

Witches and Devils (Ayler)
Without Your Love
Wolverine Blues
Woodchopper's Ball
Work Song
Workin' (Davis)
Worktime (Rollins)
Wow
X: The Life and Times of Malcolm X (Anthony Davis)
Yardbird Suite
Yes, Indeed
Yesterdays
Yesternow
Yonder Come the Blues
You Are Too Beautiful
You Understand
Your Father's Moustache
You're Just a No Account
You've Got to Give Me Some
Zeitgeist (Zeitlin)
Zimbabwe (Ibrahim)
Zodiac Suite
Zoot
2300 Skiddoo
3 Phasis (Cecil Taylor)
52nd Street Theme



TED GIOIA (21 de octubre de 1957) es un crítico e historiador musical norteamericano. Ha escrito, entre otras obras, *The History of Jazz* y *Delta Blues*, dos libros notables que han formado parte de las listas anuales de *The New York Times*. Gioia es, además, músico de *jazz* y uno de los fundadores del programa de estudios sobre *jazz* de la universidad de Stanford.

Notas

[1] Véase Henry Kmen, «The Roots of Jazz and Dance in Place Congo: A Reappraisal», en *Yearbook for Inter-American Musical Research*, vol. 8, Austin, Universidad de Texas, Institute of Latin American Studies, 1972, págs. 5-16. Para una descripción más reciente, con información adicional, véase Jerah Johnson, «New Orleans's Congo Square: An Urban Setting for Early Afro-American Culture Information», en *Louisiana History*, primavera de 1991, págs. 117-157. <<

[2] Sidney Bechet, *Treat It Gentle*, Nueva York, Hill & Wang, 1960, pág. 6. <<



[3] Edward Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, Londres, Methuen and Co., 1912, vol. 6, págs. 16 y 62. <<

[4] Alan Lomax, *Mr. Jelly Roll*, Nueva York, Duell Sloan & Pearce, 1950, pág. 62. Véase también John Storm Roberts, *The Latin Tinge*, Nueva York, Oxford University Press, 1979, esp. págs. 34-39. <<



[5] John W. Blassingame, *The Slave Community: Plantation Life in the Ante-Bellum South*, Nueva York, Oxford University Press, 1972, pág. 39. <<



[6] Alan Lomax, *The Land Where the Blues Began*, Nueva York, Pantheon, 1993, pág. 81. <<

[7] Véase Bill C. Malone, *Southern Music, American Music*, Lexington, The University Press of Kentucky, págs. 18-22. Véase también Robert C. Toll, *Blaking Up: The Minstrel Show in Nineteenth Century America*, Nueva York, Oxford University Press, 1974. <<

[8] John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, págs. 23 y 50. <<



[9] Esta cita y ss.: Henry Edward Krehbiel, *Afro-American Folk Songs*, Nueva York, 1914, reimp. Nueva York, Frederick Ungar, 1962, págs. 64-65. <<



[10] John Storm Roberts, *Black Music of Two Worlds*, Nueva York, Praeger, 1972, pág. 10. <<

[11] Incluido en la recopilación de Julius Lester de memorias de esclavos, extraído fundamentalmente de la colección de la Biblioteca del Congreso, *To Be a Slave*, Nueva York, Dial Press, 1968, págs. 112-113. <<

[12] Eugene D. Genovese, *Roll, Jordan, Roll: The World the Slaves Made*, Nueva York, Pantheon, 1974, págs. 311-312. <<

[13] «Mi padre murió y me dejó huérfano; mi pobre madre hizo lo que pudo. A todos los hombres les gusta el juego que llaman del amor, pero a ninguno le trae nada bueno». <<



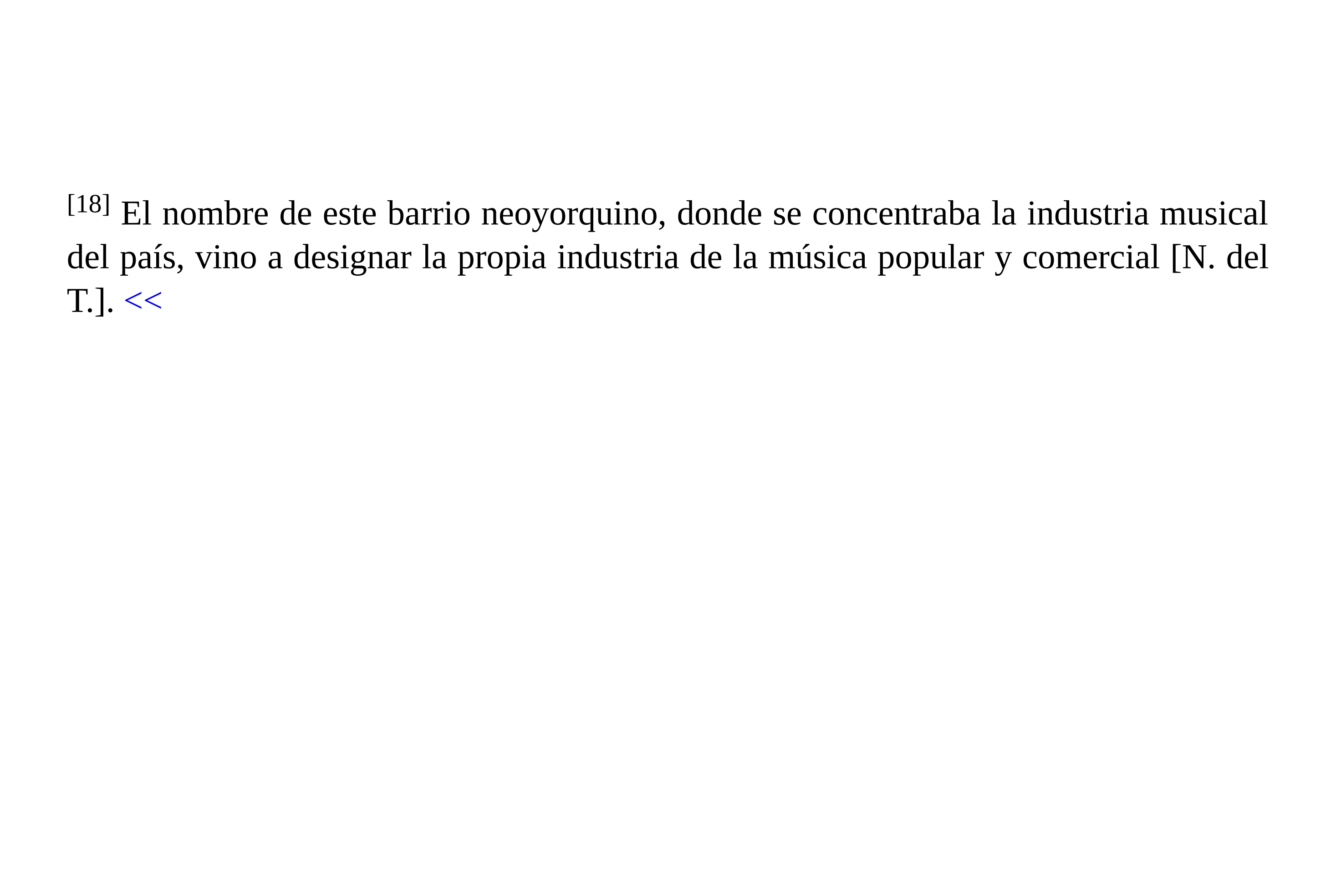
[14] «Muy de mañana me elevo como una paloma tempranera, gimiendo y cantando al hombre que quiero». <<

[15] Samuel Charters, *The Roots of the Blues: An African Search*, Nueva York, Perigee, 1982, pág. 127. <<



[16] Sandra Lieb, *Mother of the Blues: A Study of Ma Rainey*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1981, pág. XIII. <<

[17] Por mucha de esta información estoy en deuda con el libro de Robert Dixon y John Godrich *Recording the Blues*, Nueva York, Stein and Day, 1970, págs. 20-43. <<



[18] El nombre de este barrio neoyorquino, donde se concentraba la industria musical del país, vino a designar la propia industria de la música popular y comercial [N. del T.]. <<



[19] Esta y la nota siguiente de Rudi Blesh y Harriet Janis, *They All Played Ragtime*, Nueva York, Knopf, 1950, págs. 134-135. <<

[20] Véase Craig H. Roell, *The Piano in America, 1890-1940*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989, especialmente págs. 32-36. Véase también «Ragtime: From the Top», en *Ragtime: Its History, Composers and Music*, de John Edward Hasse, ed. J. E. Hasse, Nueva York, Schirmer, 1985, págs. 11-16. <<



[21] Del *St. Louis Globe-Democrat*, edición del 7 de junio de 1903, citado en Blesh y Janis, *They All Played Ragtime*, pág. 68. <<

[22] Véase James P. Baugham, «Gateway to the Americas», en *The Past as Prelude: New Orleans 1718-1968*, ed. Hodding Carter, Nueva Orleans, Tulane University Press, 1968, págs. 280-281. <<

[23] Leonard V. Huber, *New Orleans: A Pictorial History*, Gretna, La., Pelican Publishing, 1991, pág. 9. <<

[24] Pops Foster y Tom Stoddard, *The Autobiography of Pops Foster, New Orleans Jazzman*, Berkeley, University of California Press, 1971, pág. 13. Para más información sobre epidemias en Nueva Orleans, véase el ensayo de John Duffy «Pestilence in New Orleans» en *The Past as Prelude: New Orleans 1718-1968*, ed. Hodding Carter, New Orleans Press, Tulane University Press, 1968, págs. 88-115. Véase también Huber, *New Orleans*, cit., pág. 12. <<

[25] Para una descripción especialmente extremista sobre la conexión entre el vicio y los orígenes del jazz, véase Stephen Longstreet, *Sportin' House: A History of New Orleans Sinners and the Birth of Jazz*, Los Ángeles, Sherbourne Press, 1965. <<



[26] Donald Marquis, *In Search of Buddy Bolden, First Man of Jazz*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1978, pág. 58. <<

[27] Foster y Stoddard, *The Autobiography of Pops Foster*, cit., págs. 29, 37. <<

[28] Para información sobre Storyville, véase también Al Rose, *Storyville, Nueva Orleans*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1974 y Leroy Ostransky, *Jazz City: The Impact of Our Cities on the Development of Jazz*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1978, esp. págs. 32-44. <<

[29] Estos comentarios de Paul Barbarin, Johnny St. Cyr y Kid Ory proceden de entrevistas realizadas por el destacado estudioso del jazz de Nueva Orleans Bill Russell, y fueron publicados póstumamente en *New Orleans Style*, comp. y ed. Barry Martyn y Mike Hazeldine, Nueva Orleans, Jazzology Press, 1994, págs. 60, 63 y 175. <<

[30] Baby Dodds y Larry Gara, *The Baby Dodds Story*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, edición revisada, 1992, pág. 16. Véase también William J. Schafer, *Brass Bands and New Orleans Jazz*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1977. <<

[31] Marquis, *In Search of Buddy Bolden*. Véase también Donald Marquis, *Finding Buddy Bolden: The Journal of a Search for the First Man of Jazz*, Goshen, Ind, Pinchpenny Press, 1978, revisada, 1990. <<

[32] Citado en Marquis, *In Search of Buddy Bolden*, cit., pág. 111. <<

[33] Véase H. O. Brunn, *The Story of the Original Dixieland Jazz Band*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1960. <<



[34] Alan Lomax, *Mister Jelly Roll*, Nueva York, Duell, Sloan & Pearce, 1950, pág. 3, énfasis mío. <<

[35] La historia fue relatada por Nesuhi Ertegun a Whitney Balliett. Ertegun la había oído originalmente en boca de Kid Ory. Véase Whitney Balliett, *American Musicians: 56 Portraits in Jazz*, Nueva York, Oxford University Press, 1986, pág. 25. <<



[36] Esta carta está reimpresa en Ralph de Toledano ed., *Frontiers of Jazz*, Nueva York, Frederick Ungar, 1947, págs. 104-107. <<



[37] Nat Shapiro y Nat Hentoff, *Hear Me Talkin' to Ya*, Nueva York, Rinehart, 1955, pág. 123. <<

[38] Ibíd., págs. 22, 40 y 45. <<



[39] Beiderbecke cita de George Hoefer, «Bix Beiderbecke», en *The Jazz Makers*, ed. Nat Hentoff y Nat Shapiro, Nueva York, Rinehart, 1957, pág. 94. <<

[40] Gary Giddins, «Happy Birthday, Pops», *Village Voice*, 23 de agosto de 1988, pág. 101. Véase también Gary Giddins, *Satchmo*, Nueva York, Doubleday, 1988, esp. págs. 42-47. <<

[41] Véase James Lincoln Collier, *Louis Armstrong: An American Genius*, Nueva York, Oxford University Press, 1983, págs. 18-33, para una descripción especialmente perspicaz de este período de la vida de Armstrong. <<

[42] Giddins, *Satchmo*, cit., pág. 64. <<

[43] Citado en el ensayo de Whitney Balliett «Le Grand Bechet», en *Jelly Roll, Jabbo and Fats: 19 Portraits in Jazz,* Nueva York, Oxford University Press, 1983, págs. 37-38. <<

[44] Martin Williams, *King Oliver*, Nueva York, A. S. Barnes, 1960, pág. 4. Para los textos de las cartas, véase el ensayo de Frederick Ramsey Jr. «King Oliver and His Creole Jazz Band», en *Jazzmen*, ed. Frederick Ramsey Jr. y Charles Edward Smith, Nueva York, Harvest Books, 1939, esp. págs. 87-91. <<



[45] John Chilton, notas discográficas de *Louis Armstrong: The Hot Fives Volume One* (Columbia CK 44 049). <<

[46] De una entrevista radiofónica, citada en James Lincoln Collier, *Louis Armstrong: An American Genius*, Nueva York, Oxford University Press, 1983, pág. 133. <<

[47] Gary Giddins, *Satchmo*, Nueva York, Doubleday, 1988, pág. 82. <<

[48] Los comentarios de Ansermet han sido traducidos y reimpresos en numerosas antologías. Véase, por ejemplo, «Bechet and Jazz Visit Europe, 1919», en *Frontiers of Jazz*, ed. Ralph de Toledano, Nueva York, Frederick Ungar, 1947, págs. 115-120. <<



[49] Richard Hadlock, *Jazz Masters of the Twenties*, Nueva York, Macmillan, 1965, pág. 18. El énfasis es de Hadlock. <<

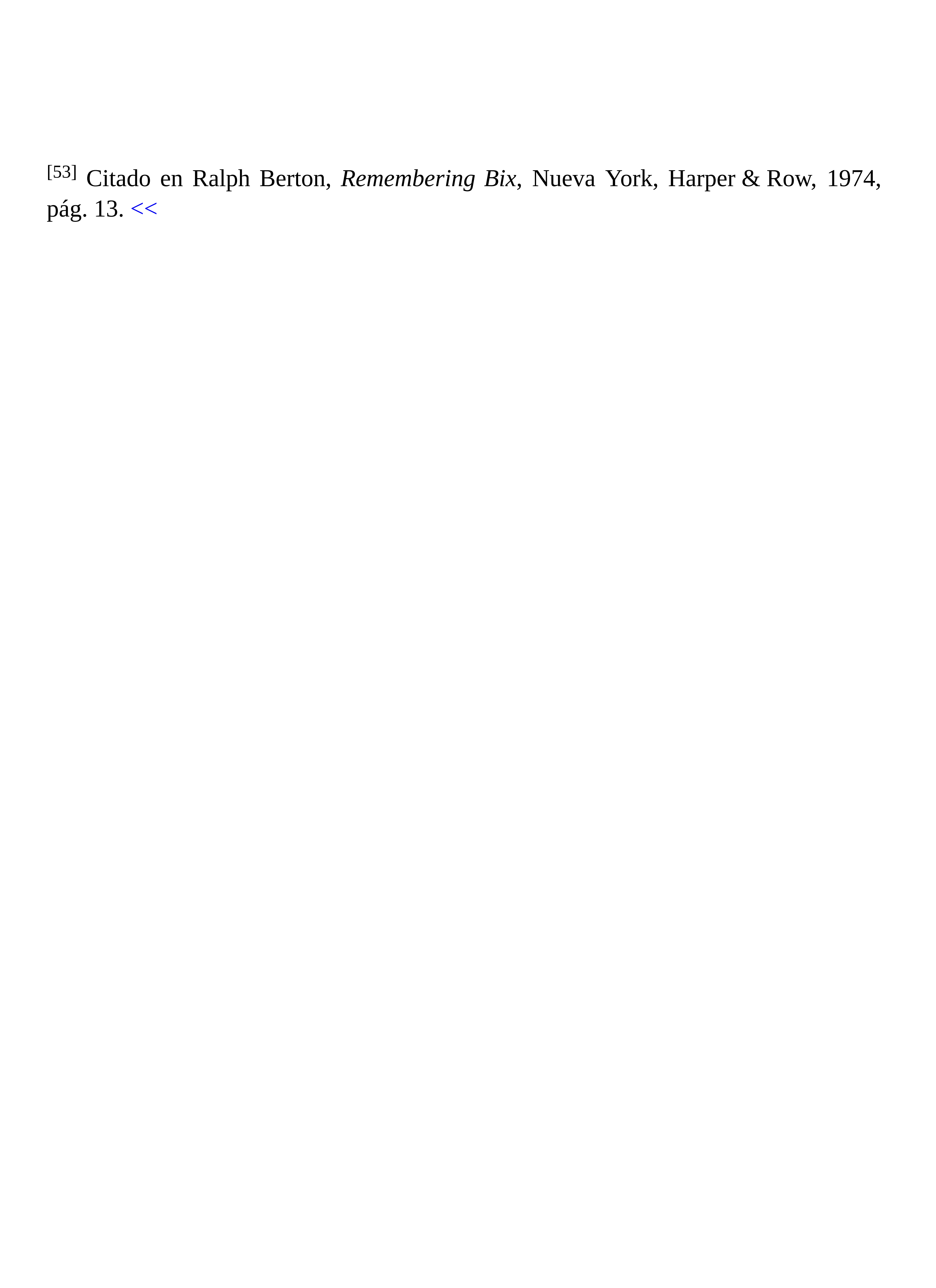


[50] Citado en Bob Doerschuk, «A Visit with Earl Hines», *Keyboard*, abril de 1982, pág. 39. <<

[51] Por ejemplo, compárese Collier, *Louis Armstrong*, pág. 287, con Giddins, *Satchmo*, pág. 225. <<



[52] Russell y David Sanjek, *American Popular Music Business in the 20th Century*, Nueva York, Oxford University Press, 1991, págs. 12, 20. <<



[53] Citado en Ralph Berton, *Remembering Bix*, Nueva York, Harper & Row, 1974, pág. 13. <<



[54] George Johnson, «The Wolverines and Bix», en Toledano, *Frontiers of Jazz*, págs. 126-127. <<

[55] Eddie Condon y Thomas Sugrue, *We Called It Music*, Nueva York, H. Holt, 1947, pág. 80; Hoagy Carmichael y Louis Armstrong aparecen citados en Nat Hentoff y Nat Shapiro, *Hear Me Talkin' to Ya*, Nueva York, Rinehart, 1955, págs. 142, 143 y 158; Mezz Mezzrow, de su autobiografía, escrita con Bernard Wolfe, *Really the Blues*, Nueva York, Random House, 1946, pág. 68. <<

[56] Hentoff y Shapiro, *Hear Me Talkin' to Ya*, cit., pág. 153. <<

[57] William Howland Kenney, *Chicago Jazz: A Cultural History, 1904-1930*, Nueva York, Oxford University Press, 1993, pág. 12. <<

[58] Este característico modo de tocar el trombón procede de los camiones o carrozas sobre los que tocaban las bandas en los desfiles de Nueva Orleans: en ellas el trombón ocupaba el lugar de la puerta o rampa trasera (*tail gate*), que a veces se abría para mayor comodidad del instrumentista [N. del T.]. <<

[59] Ibíd., pág. 13. <<



[60] El término *fifth*, además del intervalo musical, designa una unidad de volumen correspondiente a la quinta parte de un galón estadounidense [N. del T.]. <<

[61] Condon y Sugrue, *We Called It Music*, pág. 107. <<

[62] Bud Freeman, *Crazeology: The Autobiography of a Chicago Jazzman*, Urbana, III., University of Chicago Press, 1989, pág. 4. <<

[63] Hentoff y Shapiro, *Hear Me Talkin' to Ya*, cit., pág. 119. <<

[64] Citado en Burt Korall, *Drummin’ Men: The Heartbeat of Jazz: The Swing Years*, Nueva York, Schirmer, 1990, pág. 54. <<



[65] Robert Hilbert, *Pee Wee Russell: The Life of a Jazzman*, Nueva York, Oxford University Press, 1993, pág. 17. <<

[66] Leonard Feather, *The Book of Jazz From Then Till Now*, Nueva York, Bonanza Books, 1965, pág. 88; Nat Hentoff, «A White Jazz Original», *Inquiry*, 26 junio de 1978, pág. 31; Gunther Schuller, *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*, Nueva York, Oxford University Press, 1989, pág. 610. Los comentarios de Bud Freeman aquí y más abajo son de Hilbert, *Pee Wee Russell*, pág. 67. <<



[67] Para un análisis más completo de las inusuales técnicas de Teagarden véase Schuller, *The Swing Era*, cit., págs. 591-593. <<

[68] Joe Darensbourg y Peter Vacher, *Jazz Odyssey: The Autobiography of Joe Darensbourg*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1987, pág. 76. Michael Brooks cita de las notas adicionales del libro *Bix Beiderbecke*, *Volume 1: Singin' the Blues*, Columbia CK45450. <<



[69] Budd Johnson, entrevistado por Michael Zwerin, «Dues Paid», *Down Beat*, 8 de febrero de 1968, pág. 19. <<

[70] Esta entrevista, originalmente publicada en *Down Beat*, 7 de marzo de 1956, págs. 9-11, está reimpresa en Lewis Porter ed., *A Lester Young Reader*, Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1991, págs. 157-164. <<

[71] Rex Stewart, *Jazz Masters of the 30s*, Nueva York, Macmillan, 1972, págs. 11-12. Sonny Greer hace un comentario sobre una historia oral dirigida por Stanley Crouch en enero de 1979, archivada en el *Rutgers Institute of Jazz Studies*. <<

[72] Robert Goffin, *Jazz: From the Congo to the Metropolitan*, trad. Walter Schaap y Leonard Feather, Nueva York, Doubleday, 1944, pág. 145. <<



[73] David Levering Lewis, *When Harlem Was in Vogue*, Nueva York, Vintage, 1982, pág. 108. <<



[74] Willie the Lion Smith con George Hoefer, *Music on My Mind*, Nueva York, Doubleday, 1964, pág. 156. <<

[75] Lewis, *When Harlem Was in Vogue*, cit., pág. 107. <<

[76] Algunos estudios recientes del Renacimiento de Harlem han tratado de subsanar este insuficiente reconocimiento del jazz. Véase, por ejemplo, la colección de ensayos *Black Music in the Harlem Renaissance*, ed. Samuel A. Floyd, Jr., Westport, Greenwood Press, 1990 y Steven Watson, *The Harlem Renaissance: Hub of African-American Culture*, *1920-1930*, Nueva York, Pantheon, 1995. <<



[77] Cab Calloway y Bryant Rollins, *Of Minnie the Moocher and Me*, Nueva York, Thomas Crowell, 1976, pág. 105. <<



[78] Citado en las notas discográficas de Ed Berger para el disco de Benny Carter, *Harlem Renaissance*, MusicMasters 01612-65080-2. <<

[79] Smith y Hoefer, *Music on My Mind*, cit., pág. 101. <<

[80] W. O. Smith, *Sideman: A Memoir*, Nashville, Tenn., Rutledge Hill Press, 1991, pag. 77. <<

[81] Tom Davin, «Conversations with James P. Johnson», reimpresas en *Ragtime: Its History, Composers and Music*, ed. John Edward Hasse, Nueva York, Schirmer, 1985, pág. 170. <<

[82] Gunnar Askland, «Interpretations in Jazz: A Conference with Duke Ellington», *Etude*, marzo de 1947; reimp. en Mark Tucker, ed., *A Duke Ellington Reader*, Nueva York, Oxford University Press, 1993, págs. 255-258. <<

[83] Davin, «Conversations with James P. Johnson», cit., pag. 170. <<

[84] Del prólogo de Duke Ellington a Smith y Hoefer, *Music on My Mind*, cit., pág. x.
<<

[85] Los comentarios de Duke Ellington proceden de su prólogo a ibíd., págs. X-XI. La cita de James P. Johnson es de Davin, «Conversations with James P. Johnson», pág. 177. La observación de Nat Hentoff es de las notas discográficas de *Luckey & the Lion: Harlem Piano*, Goodtime Jazz 10 035. <<

[86] Count Basie, lo que dijo a Albert Murray en *Good Morning Blues: The Autobiography of Count Basie*, Nueva York, Random House, 1985, pág. 9. <<

[87] Véase la descripción de Maurice Waller de esta legendaria sesión en la biografía que escribió de su padre, Maurice Waller y Anthony Calabrese, *Fats Waller*, Nueva York, Schirmer Books, 1977, págs. 96-98. <<

[88] André Hodeir, «Art Tatum: A French Jazz Critic Evaluates the Music of a Great Pianist», *Down Beat*, 10 de agosto de 1955, pág. 9 (véase también el de Bill Taylor a Hodeir en *Down Beat*, 21 de septiembre de 1955, pág. 17); Gunther Schuller, *The Swing Era: The Developments of Jazz 1930-1945*, Nueva York, Oxford University Press, 1989, págs. 478-479. <<

[89] Véase James Lincoln Collier, *Jazz: The American Theme Song*, Nueva York, Oxford University Press, 1993, págs. 165-172, para una descripción revisionista de la evolución de la banda de jazz, que hace hincapié en las contribuciones de Ferde Grofé, Art Hickman y muchos otros músicos olvidados. <<



[90] Entrevistado por Gary Giddins en las notas discográficas de Benny Carter, *Central City Sketches*, Musicmasters 5.030-2-C. <<

[91] Duke Ellington, *Music Is My Mistress*, Nueva York, Doubleday, 1973, pág. X. <<

[92] Ibíd., pág. 10. <<

[93] Ibíd., págs. 6 y 15. <<



[94] Véase James Lincoln Collier, *Duke Ellington*, Nueva York, Oxford University Press, 1987, pág. 12. <<

[95] Éstas y otras entrevistas anteriores están reimpresas íntegramente en *The Duke Ellington Reader*, ed. Mark Tucker, Nueva York, Oxford University Press, 1993, v. 21-32. <<

[96] Los comentarios de Barney Bigard y Cootie Williams proceden de relatos orales archivados en el Rutgers Institute of Jazz Studies. Cita de Ellington de Ellington, *Music Is My Mistress*, cit., pág. 446. <<



[97] Del testimonio oral de Sonny Greer en el archivo del Rutgers Institute of Jazz Studies. <<

[98] Esto y lo siguiente proceden de testimonios orales del archivo del Rutgers Institute of Jazz Studies. Señalemos que, aunque Williams afirmó que Ellington nunca expulsó a nadie además de Miley, Charles Mingus contó posteriormente haber sido despedido de la banda de Ellington. <<

[99] «Black Beauty» de R. D. Darrell originalmente de *disques*, junio de 1932, págs. 152-161, reimp. Tucker ed., *The Duke Ellington Reader*, cit., págs. 57-65. <<

[100] «The Duke — In Person», de Spike Hughes, *Melody Maker*, mayo de 1933, reimp. Tucker ed., *The Duke Ellington Reader*, págs. 69-72. <<

[101] Barry Ulanov, *Duke Ellington*, Nueva York, Creative Age Press, 1946, pág. 151.
<<

[102] Esta cita y anteriores: Lionel Hampton y James Haskins, *Hamp*, Nueva York, Warner Books, 1989, págs. 31 y 37. <<

[103] Jas Obrecht, «On Charlie Christian: Benny Goodman», *Guitar Player*, marzo de 1982, pág. 61. <<



[104] John Hammond e Irving Townsend, *John Hammond on Record*, Nueva York, Ridge Press/Summit Books, 1977, pág. 232. <<



[105] Este dato y los siguientes proceden de Ross Russell, *Jazz Style in Kansas City and the Southwest*, Berkeley, University of California Press, 1971, págs. 8-9. <<

[106] Count Basie y Albert Murray, *Good Morning Blues: The Autobiography of Count Basie*, Nueva York, Random House, 1984, págs. 4-5. <<

[107] Ibíd., pág. 29. <<

[108] Ibíd., págs. 7-8. <<

[109] Para el relato completo de Mary Lou Williams, véase Nat Shapiro y Nat Hentoff, *Hear Me Talkin' to Ya*, Nueva York, Rinehart, 1955, págs. 292-293 (aparecido originalmente en *Melody Maker*, 1 de mayo de 1954, pág. 11). <<

[110] Duke Ellington, *Music Is My Mistress*, Nueva York, Doubleday, 1973, pág. 141. <<



[111] Jackie McLean, cita reproducida en las notas del álbum *Let Freedom Ring*, Blue Note CDP 7 465.272. <<

[112] Red Callender y Elaine Cohen, *Unfinished Dream: The Musical World of Red Callender*, Londres, Quartet Books, 1985, pág. 45. <<

[113] Paul Bowles, «Duke Ellington in Recital for Russian War Relief», *New York Herald Tribune*, 25 de enero de 1943, reimp. *The Duke Ellington Reader*, ed. Mark Tucker, Nueva York, Oxford University Press, 1993, págs. 165-166. <<

[114] Gunther Schuller, *The Swing Era: The Development of Jazz 1930-1945*, Nueva York, Oxford University Press, 1989, pág. 150. <<

[115] Basie/Murray, *Good Morning Blues: The Autobiography of Count Basie*, cit., pág. 283. <<

[116] Notas de George Avakian para el disco *Ellington at Newport*, Columbia CL 934.
<<

[117] Robert Reisner, ed., *Bird: The Legend of Charlie Parker*, Nueva York, Citadel, 1962, pág. 167. <<

[118] Dizzy Gillespie con Al Fraser, *To Be or Not… To Bop*, Nueva York, Doubleday, 1979, págs. 116-117. <<

[119] Esta cita y ss., Gillespie y Fraser, *To Be or Not… To Bop*, cit., págs. 1-2, 27-28. <<

[120] Valerie Wilmer, «Monk on Monk», *Down Beat*, 3 de junio de 1965, pág. 20. <<

[121] *Colliers*, 20 de marzo de 1948, citado —junto con otras célebres humillaciones iniciáticas del jazz moderno— en Lewis Porter y Michael Ullman, *Jazz: From Its Origins to the Present*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1993, pág. 207. Armstrong cita de «Bop Will Kill Business Unless It Kills Itself First», *Down Beat*, 7 de abril de 1948, pág. 2. Para la cita del *Time*, ofrecida en el contexto de un excelente análisis de las tensiones entre los intérpretes tradicionales y modernos, véase David W. Stowe, *Swing Changes: Big Band Jazz in New Deal America*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, pág. 207. <<

[122] Según cita Miles Davis en Miles Davis/Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, Nueva York, Simon & Schuster, 1989, pág. 93. Howard McGhee cita de Scott DeVeaux, «Conversation with Howard McGhee: Jazz in the Forties», *Black Perspectives in Music*, primavera de 1987, pág. 75. <<

[123] De Robert Reisner, ed., *Bird: The Legend of Charlie Parker*, Nueva York, Citadel, 1962, pág. 144. <<

[124] Citado en Gillespie y Fraser, *To Be or Not… To Bop*, cit., págs. 324-325. Para las siguientes citas de McKibbon, v. ibíd., págs. 320 y 325. <<

[125] Davis y Troupe, *Miles: The Autobiography*, cit., pág. 52. <<

[126] Citado en Reisner, *Bird: The Legend of Charlie Parker*, cit., pág. 293. <<

[127] Ibíd., pág. 152. <<

[128] Citado en Robert Perlongo, «Bud Powell in Paris: A Situation Report», *Metronome*, noviembre de 1961, pág. 16. <<

[129] Leonard Feather, *Inside Bebop*, Nueva York, J. J. Robbins, 1949, pág. 10. <<

[130] La entrevista original a Keepnews, de 1948 (junto con las reflexiones que siguen acerca de Monk), aparece en Orrin Keepnews, *The View from Within: Jazz Writings 1948-1987*, Nueva York, Oxford University Press, 1988, págs. 110-111. <<



[131] De las notas de Ira Gitler para el disco *Thelonious Monk with John Coltrane*, Jazzland JLP-46. <<

[132] Gunther Schuller, *The Swing Era: The Development of Jazz 1930-1945*, Nueva York, Oxford University Press, 1989, pág. 840. <<

[133] Citado en Whitney Balliett, *Jelly Roll, Jabbo and Fats: 19 Portraits in Jazz*, Nueva York, Oxford University Press, 1983, pág. 151. <<

[134] Citado en Ross Firestone, *Swing, Swing, Swing: The Life and Times of Benny Goodman*, Nueva York, Norton, 1993, pág. 354. <<

[135] Schuller, *The Swing Era*, cit., pág. 719. <<

[136] Citado en William D. Clancy y Audree Coke Kenton, *Woody Herman: Chronicles of the Herds*, Nueva York, Schirmer, 1995, pág. 146. <<



[137] Nat Hentoff, «Pop Record Hit for Woody Could Help Whole Band Biz», *Down Beat*, 27 de julio de 1955, pág. 11. <<



[138] De las notas de Will Friedwald para el disco *Stan Kenton: The Complete Capitol Records of the Holman and Russo Charts*, Mosaic MD4-136. <<

[139] Miles Davis/Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, Nueva York, Simon & Schuster, 1989, pág. 122. <<

[140] Citado en las notas discográficas de George Simon para *The Uncollected Claude Thornhill: 1947*, Hindsight 108. <<

[141] Davis y Troupe, *Miles: The Autobiography*, cit., págs. 117-118. <<

[142] Ibíd., pág. 118. <<



[143] Winthrop Sargeant, *Jazz, Hot and Hybrid*, tercera ed., Nueva York, Da Capo Press, 1975, pág. 257. <<

[144] Davis y Troupe, *Miles: The Autobiography*, cit., pág. 140. <<

[145] Ibíd., pág. 127. <<

[146] Ibíd., pág. 191. <<

[147] Ibíd., pág. 221. <<



[148] Citado en Don Nelsen, «Bill Evans», *Down Beat*, 8 de diciembre de 1960, pág. 17. <<

[149] *Gene Lees Jazzletter*, enero de 1985, pág. 3. <<

[150] Para esto y lo siguiente, Bob Thiele y Bob Golden, *What a Wonderful World: A Lifetime of Recordings*, Nueva York, Oxford University Press, 1995, págs. 127, 123. <<

[151] Estos comentarios, tomados de una entrevista realizada para *Metronome* en la primavera de 1961, aparecen reproducidos en las notas discográficas de Robert Levin para *Eric Dolphy at the Five Spot, Volume 2*, Prestige P-7294. <<

[152] Bob Blumenthal, «Interview Sonny Rollins», *Down Beat*, mayo de 1982, pág. 18. <<

[153] Arthur Taylor, *Notes and Tones: Musician-to-Musician Interviews*, Nueva York, Perigee, 1982, pág. 112, impreso originalmente en Bélgica en 1977. <<

[154] «Focus on Freddie Hubbard», de Ira Gitler, *Down Beat*, 18 de enero de 1962, pág. 22. <<

[155] Citado en Michael Ullman, *Jazz Lives*, Washington, D. C., New Republic Books, 1980, pág. 82. <<

[156] James Lincoln Collier, *The Making of Jazz: A Comprehensive History*, Nueva York, Houghton-Mifflin, 1978, pág. 453; las citas de Baraka son de LeRoi Jones, *Blues People*, Nueva York, William Morrow, 1963, págs. 223, 217. <<

[157] Davis y Troupe, *Miles: The Autobiography*, cit., pág. 86. <<



[158] «Todo lo que podrías ser a estas alturas si la mujer de Sigmund Freud fuera tu madre». <<

[159] LeRoi Jones, *Blues People*, Nueva York, William Morrow, 1963, pág. 235. Frank Kofsky, *Black Nationalism and the Revolution in Music*, Nueva York, Pantheon, 1970, pág. 131. Ekkehard Jost, *Free Jazz*, Graz, Universal Edition, 1974, pág. 9. <<

[160] Joe Goldberg, *Jazz Masters of the ’50s*, Nueva York, Macmillan, 1965, pág. 231. <<

[161] Valerie Wilmer, *As Serious As Your Life*, rev. ed., Westport, Lawrence Hill, 1980, pág. 68. Señalemos, sin embargo, que el líder en cuestión, Pee Wee Crayton, negó más tarde haber pedido a Coleman que no tocara en conciertos. <<



[162] Citado en las notas discográficas de Nat Hentoff para *Tomorrow Is the Question* de Coleman, Contemporary 7569. <<

[163] De las notas del disco de Ornette Coleman *Skies of America*, Columbia 31562. <<

[164] Citado en A. B. Spellman, *Black Music: Four Lives*, Nueva York, Schocken, 1970. Publicado originalmente como *Four Lives in the Bebop Business*, Nueva York, Pantheon, 1966, pág. 49. <<



[165] Del ensayo de Nat Hentoff que acompaña a *The Complete Candid Recordings of Cecil Taylor and Buell Neidlinger*, Mosaic MD4-127. <<

[166] Spellman, *Black Music: Four Lives*, cit., pág. 53. <<



[167] De las notas de Buell Neidlinger para el álbum *The Complete Candid Recordings of Cecil Taylor and Buell Neidlinger*, Mosaic MD4-127. <<

[168] Spellman, *Black Music: Four Lives*, cit., pág. 75. <<

[169] Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, trad. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, pág. 25. <<

[170] Greg Tate en «Grooves of Academe», *Village Voice Literary Supplement*, noviembre de 1989, pág. 26. La anterior cita sobre un «veterano» anónimo del jazz de los años sesenta procede de la misma fuente. <<



[171] Citado en Francis Davis, *In the Moment: Jazz in the 1980s*, Nueva York, Oxford University Press, 1986, pág. 42. <<

[172] Joachim Berendt, *The Jazz Book: From New Orleans to Rock and Free Jazz*, trad. al inglés de Dans Morgenstern, Nueva York, Lawrence Hill, 1975, pág. 399. <<



[173] Citado en Chris McGowan y Ricardo Pessanha, *The Brazilian Sound*, Nueva York, Billboard Books, 1991, pág. 158. <<



[174] Cita de Wynton Marsalis en las notas al disco *The Majesty of the Blues*, Columbia CK 45091. <<

[175] Davis, *In the Moment*, cit., pág. 32. La siguiente cita sobre Miles Davis está tomada del artículo de Hollie West «Wynton Marsalis: Blowing his Own Horn, Speaking his Own Mind», *Jazz Times*, julio de 1983, pág. 10. <<